الإبداع الأمازيغي وإشكالية النقد

La création amazighe et la problématique de la critique

أشغال ندوة

تنسيق

ادريس أزضوض وأحمد المنادي

الإبداع الأمازيغي وإشكالية النقد

الإبداع الأمازيغي وإشكالية النقد

أعمال اليوم الدراسي الذي نظمه
مركز الدراسات الفنية والتعابير الأدبية والإنتاج السمعي البصري

28 دجنبر 2009، مقر المعهد، الرباط

تنسيق

ادريس أزضوض
أحمد المنادي

منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

مركز الدراسات الفنية والتعابير الأدبية والإنتاج السمعي البصري

سلسلة الندوات والمناظرات - رقم : 32

العنوان	:	**الإبداع الأمازيغي وإشكالية النقد**
التنسيق	:	ادريس أزضوض وأحمد المنادي
الناشر	:	المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية
الإخراج التقني والمتابعة	:	مركز الترجمة والتوثيق والنشر والتواصل
الغلاف	:	مركز الدراسات الفنية والتعابير الأدبية والإنتاج السمعي البصري
الإيداع القانوني	:	2012 MO 2009
ردمك	:	978-9954-28-128-4
المطبعة	:	مطبعة المعارف الجديدة - الرباط

حقوق الطبع	:	محفوظة للمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

تقديـــم

محمد الخطابي

أسئلة نقد الأدب الأمازيغي (ص. 11)

محمد أقضاض

إستنبات النقد الأدبي الأمازيغي (ص. 23)

أحمد عصيد

في الحاجة إلى النقد الأدبي الأمازيغي (ص. 33)

أحمد المنادي

الأدب الأمازيغي والخطاب النقدي (ص. 42)

محمد أسوس

من أجل ميتالغة نقدية أمازيغية : معطيات أولية (ص. 50)

رشيد الحاحي

الإبداع التشكيلي والإنتاج البصري في الثقافة الأمازيغية: مقاربة نقدية (ص. 69)

عمر بلخمار

السينما الأمازيغية بين شرعية الوجود والبحث عن إثبات الذات (ص. 83)

© Tifinaghe - IRCAM

ⵉⵔⴽⴽⵉⵍⵏ ⵏⵜⴼⵉⵏⴰⵖ[1]

Alphabet tifinaghe — **أبجدية تيفيناغ**

	TIFINAGHE	Correspondance latine	Correspondance arabe	Exemples
ya	ⴰ	a	ا	ⴰⴷⵔⴰⵔ
yab	ⴱ	b	ب	ⴰⴱⵔⵉⴷ
yag	ⴳ	g	گ	ⵜⵉⴳⵎⵎⵉ
yagʷ	ⴳⵯ	gʷ	گ‘	ⴰⵣⴳⴳⵯⴰⵖ
yad	ⴷ	d	د	ⴰⴼⵓⴷ
yaḍ	ⴹ	ḍ	ض	ⴰⴹⴰⵕ
yey	ⴻ	e		ⴰⴼⵕⵟⴻⵟⵟⵓ
yaf	ⴼ	f	ف	ⴰⴼⵓⵙ
yak	ⴽ	k	ک	ⵜⵉⵙⴽⵔⵜ
yakʷ	ⴽⵯ	kʷ	ک‘	ⴰⵎⴷⴷⴰⴽⴽⵯⵍ
yah	ⵀ	h	ه	ⴰⵀⴷⴷⵓⵏ
yaḥ	ⵃ	ḥ	ح	ⴰⵃⵡⴰⵛ
yaε	ⵄ	ε	ع	ⴰⵄⴱⴰⵏ
yax	ⵅ	x	خ	ⵜⵉⵅⵙⵉ
yaq	ⵇ	q	ق	ⴰⵇⵔⴰⴱ
yi	ⵉ	i	ي	ⵉⵎⵉ
yaj	ⵊ	j	ج	ⴰⵖⵏⵊⴰ
yal	ⵍ	l	ل	ⴰⵎⵍⴰⵍ
yam	ⵎ	m	م	ⴰⵎⴰⵏ
yan	ⵏ	n	ن	ⵉⵔⴷⵏ
yu	ⵓ	u	و	ⵓⴷⵎ
yar	ⵔ	r	ر	ⵓⵔⴰⵔ
yaṛ	ⵕ	ṛ	ڔ	ⴱⵕⵕⴰ
yaγ	ⵖ	γ	غ	ⴰⵖⵔⵓⵎ
yas	ⵙ	s	س	ⵉⵍⵙ
yaṣ	ⵚ	ṣ	ص	ⵜⴰⵎⵚⵕⵉⵢⵜ
yac	ⵛ	c	ش	ⴰⵛⵡⵡⴰⵍ
yat	ⵜ	t	ت	ⵜⴰⴼⵓⵏⴰⵙⵜ
yaṭ	ⵟ	ṭ	ط	ⵜⵉⵟⵟ
yaw	ⵡ	w	وٛ	ⴰⵡⴰⵍ
yay	ⵢ	y	يٛ	ⵜⴰⵢⵙⴰ
yaz	ⵣ	z	ز	ⴰⵎⴰⵣⵉⵖ
yaẓ	ⵥ	ẓ	ژ	ⴰⵥⴰⵍⵉⵎ

1 Tableau officiel de l'alphabet tifinaghe tel qu'il est préconisé par le Centre de l'Aménagement Linguistique (CAL) et consacré par l'IRCAM.

تقديـــــــــــــــــم

تعيش الثقافة الأمازيغية منذ عقود من الزمن ما يمكن نعته بـ "عصر تدوين" تدرّجيّ، تطوّر بشكل وازن من خلال ما يتم إنجازه من أعمال جليلة على مستويات عديدة، خاصّة منذ انطلاق مسلسل مأسسة الأمازيغية عام 2001، وذلك نتيجة الجهود المبذولة في هاته الحقبة الأخيرة في مجالات تقعيد اللغة وتنميط إملائيتها ووضع المعاجم المتخصصة وأنطولوجيات الأدب وتدقيق منهج تدريس الأمازيغية وتدوين التراث الشفوي وتعميق البحث في التاريخ المحلي ونشاط الترجمة والإبداع بالأمازيغية. وقد فتحت هذه الدينامية المتعددة المستويات والأبعاد، آفاقا جديدة للإبتكار والإبداع، وخلقت مجالات عديدة للإنتاج والعمل، مما جعلنا أمام تراكم كمي هام وغير مسبوق من الأعمال في حقول الآداب والفنون الأمازيغية والبحث العلمي. وإزاء هذا التراكم الكمّي والكيفي، فقد بات ألأمر يقتضي مواكبة نقدية حثيثة تمكنّ من تحقيق النقلة النوعية المطلوبة، وتفتتح مرحلة النقد المناسب المتسم بالموضوعية والتجرد ويتوخى العلمية، ويتوق إلى المأسسة الأكاديمية.

ويهدف اليوم الدراسي حول النقد والإبداع الأمازيغي إلى إثارة الإشكاليات المنهجية والفكرية التي يطرحها موضوع النقد في حقل الثقافة الأمازيغية، عبر محاولة الإجابة على الأسئلة الجوهرية التالية:

- ما هي أسباب تعثر النقد وندرته في مجال الثقافة الأمازيغية؟

- ما قيمة البوادر التأسيسية للنقد الأدبي والفني الأمازيغي في المراحل السابقة ؟

- ما علاقة النقد بالتعليم، وأي دور يمكن أن تقوم به الجامعة في انبثاق حركة نقدية مناسبة للأ مازيغية ؟

- ما هي المناهج الكفيلة بتدقيق البحث النقدي في المنتوج الثقافي الأمازيغي؟

- كيف يمكن تأصيل هذه المناهج وجعلها ملائمة لخصوصيات المادة الأدبية المدروسة ؟

- كيف يمكن مقاربة مسألة المصطلح ولغة النقد بالنسبة للإنتاج الأدبي بلأمازيغية ؟

- ما هي العوامل الفكرية والبيداغوجية والسوسيوثقافية التي من شأنها تطوير حركة نقدية مناسبة للإنتاجات الإبداعية والفكرية للأمازيغية وتأصيلها منهجيا واصطلاحيا ؟

لجنة التنسيق

أسئلة نقد الأدب الأمازيغي

محمد الخطابي
جامعة إبن زهر – أكادير

ماهية النقد الأدبي

لن نتيه في سرد مختلف تعريفات النقد الأدبي ومدارسه واتجاهاته، وبدل ذلك ننطلق من تعريف بسيط يلائم موضوعنا على النحو الآتي : "وظيفة النقد الأدبي وغايتُه (...) تتلخص في : تقويم العمل الأدبي من الناحية الفنية، وبيان قيمته الموضوعية، وقيمه التعبيرية والشعورية، وتعيينِ مكانه في خط سير الأدب، وتحديدِ ما أضافه إلى التراث الأدبي في لغته، وفي العالم الأدبي كله، وقياسِ مدى تأثره بالمحيط وتأثيره فيه، وتصويرِ سمات صاحبه وخصائصه الشعورية والتعبيرية، وكشفِ العوامل النفسية التي اشتركت في تكوينه والعوامل الخارجية كذلك"[1].

تتلخص الوظيفة والغاية بحسب رأي سيد قطب في المهام التالية: التقويم وبيان القيمة والتعيين والتحديد والقياس والكشف. أما السؤالان اللذان يجب طرحهما في اعتقادنا فيتمثلان في: ما المهام التي يمكننا إنجازها هنا والآن من بين المذكورة أعلاه؟ وما المهام التي تم إنجازها سلفاً؟ وإذا كان السؤال الثاني يتطلب إنجاز بحث مفصل يستقصي الأعمال المنجزة متصلة بالأدب المغربي الأمازيغي شفاهياً كان أم مكتوباً، فإن الإجابة عن الأول ميسَّر. وبناء عليه نقول إن البرنامج المسطَّر في نص قطب متعدد ومتطلِّب، ولذا يمكن الاكتفاء بالمهمة الأولى، نعني "تقويم العمل الأدبي من الناحية الفنية، وبيان قيمته الموضوعية وقيمته التعبيرية والشعورية".

لكن على الرغم من أن المهمة تبدو بسيطة، إلا أن بساطتها خادعة. وإليك بيانه:

- هل تم تدوين الأدب الشفوي المغربي الأمازيغي؟

[1] سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، ط.8، القاهرة، 2003، ص.7.

- هل دُرس؟ وهل خضعت دراسته لخطة محكمة وغاية واضحة؟
- كم عدد "النصوص" التي تستحق الدراسة في هذا المتن؟
- ما المشكلات التي يثيرها التدوين؟ (نسبة النصوص، تاريخها، سياقها أو سياقاتها، لغتها...).
- ما المناطق الجغرافية التي شملها التدوين؟
- من هم الأدباء والأديبات الذين حظوا بعناية خاصة؟ ولِمَ؟
- ما الأجناس الأدبية التي حظيت بعناية خاصة؟ ولِمَ؟

إننا إذ نركز في هذه الأسئلة على الإنتاج الأدبي الشفاهي فلأننا نفترض أنه يمثل الخلفية الأسّية التي توجه الإنتاج اللاحق له (سمي الأدب المكتوب) وتلهمه من الزاويتين التعبيرية والجمالية. وذلك لأننا لسنا ممّن ينظر إلى هذا الإنتاج نظرة دونية، أو على الأقل نظرة محتشمة لأسباب يطول شرحها.

وإذا شئنا تلخيص فكرتنا قلنا إن دراسة الأدب المغربي الأمازيغي دراسةً منهجية ومقنعة وذات مصداقية ينبغي أن تبدأ من الشفاهي المتراكم عبر عقود من الزمن. ولا ريب في أن تراكمه أسّس تقاليد أدبية تهم القول وكيفيته (أو كيفياته). ولذا يتوقف كل تقييم وتقويم للأدب الكتابي على مدى علمنا بما قيل وكيف قيل في الشفاهي. لا لأسبقيته الزمنية، وإنما لطبيعته التأسيسية.

وترجمة ما تقدم أن الموضوعية تقتضي القول إننا في حاجة إلى دراسات مفصلة للمتن الشفاهي في مختلف أبعاده من أجل الوقوف على استراتيجيات التعبير المعتمدة في ذلك الإنتاج ومكوناته المختلفة. ومن الأسباب الوجيهة التي تجعلنا ندعو إلى نهج هذه السبيل أن الأدب الأمازيغي المغربي الشفاهي ليس وحيداً في ميدان المبادلات الرمزية، وإنما تقاسمُه الميدانَ آدابٌ أخرى لها تقاليدُ راسخة في الكتابة، وتاريخٌ من الإنتاج يعد بالقرون، وله آلافُ المؤلفات التقويمية والتقييمية... ولذا من اللازم ألا يكون الناقد واقعاً تحت سلطة الآداب الأخرى وهو يقوّم هذا الضرب من الإنتاج المذكور. على أن طموحه ينبغي أن يكون ترقية الإنتاج المقوّم والإعلاء من شأنه لا محالة.

الغاية من الاحتياطات السالفة السعيُ إلى حدٍّ معقول من الإنصاف للإنتاج المقَوَّم، وإلا كيف تجوز المقارنة بين أدب شفاهي وأدب كتابي، أو أدب كتابي يتأسَّسُ وأدبٍ وراءه قرون من الممارسة والإنتاج؟

ومن ثم فأوّل ما ينبغي تدقيقه هو الخلفية التي يستند إليها الناقد وهو يقوّم ما يقوّم. أضف إلى هذا أن عملية التقويم لن تكون إلا مجازفة بسبب غياب الأسس المتينة (الإجابة عن الأسئلة التي طرحناها في مطلع هذه الفقرات) التي يبنى عليها التقويم.

أجناس الأدب المغربي الأمازيغي

يكاد المهتمون يتفقون على أنها: الشعر المغنى والحكاية والأمثال والألغاز؛ ثم الشعر المكتوب والقصة والرواية والمسرحية. يمكن أن نرتب على ما ذُكر من أجناس نوعاً من التوازي بينها لضرورات منهجية على النحو الآتي:

الشعر المغنى ← الشعر المكتوب
الحكايـــة ← القصة والرواية
الأمثال والألغاز ← Ø

ليس معنى ما تقدم أن الشعر المكتوب قد حل محل المغنى، أو أن القصة والرواية حلاّ محلّ الحكاية، أو أن الأمثال والألغاز انتهى دورهما؛ وإنما معناه أن الأنواع الشفاهية والمكتوبةَ تتعايش في لغة واحدة وفي فضاءات مختلفة. هذا علاوة على أن الشعر المغنى ليس معطى متجانساً (شعر يغنيه الروايس، وشعر تغنيه المجموعات أو الفرد، وشعر مكتوب أصلاً غناه فرد أو مجموعة...). وعلاوة على هذا لا جدال في أن الشعر المكتوب والقصة والرواية قد استلهمت الأمثال والألغاز وبعض أجواء الحكاية وطقوسها، أو هذا ما نفترضه على الأقل. وذلك بفضل قدرة المجموعة على تخويلها منزلة القول المأثور، وقدرة تلك على ربط المجموعة بتربتها الثقافية وانتمائها اللغوي.

على أن الموضوعية تقتضي الإدلاء ببعض الملاحظات:
أ) إن الشعر (المغنى والمكتوب) ظل يتربع على عرش الإنتاج الأدبي المغربي الأمازيغي.

ب) إن جنسي القصة والرواية مازالا يلتمسان طريقهما إلى الوجود، وعلى كل حال لا يمكن أن ينازعا الشعر في الظرف الراهن.

ج) إن تأليف المسرحيات يعرف انتعاشاً ربما يفسره انعقاد مهرجانات دورية منتظمة خاصةٍ بها، وربما فسَّرت إمكانية العرض هذه الانتعاشة؛ وهو ما ليس متوافراً للقصة والرواية، بل حتى للشعر المتَّسمةُ مهرجاناته بعدم الانتظام. ومن اللافت للانتباه أن الفيلم يسير على النهج نفسه بفضل تعدد المهرجانات الممحوضة له، على خلاف القصة والرواية. وتستتبع هذه الملاحظة الإشارة إلى أن حظوظ الأجناس المذكورة من زاوية الاتصال مع الجمهور متفاوتة. وربما استحق هذا دراسة مستقلة.

د) إن جسور الاتصال مازالت غير قائمة بين ما ينتج في مختلف مناطق اللغة الأمازيغية، حتى إن كل ناطق بتنويعة من تنويعات هذه اللغة يكاد لا يعرف إلا ما ينتج بتنويعته، وعلى الأصح بعضَ ما ينتج بها لأسباب سنأتي على ذكرها في حينه.

وهكذا يتضح أن المهرجانات تسدي خدمة جليلة للأجناس المعنية وتمكنها من الاتصال مع الجمهور العريض، بينما تفتقر الأجناس الأخرى إلى وسيلة للاتصال مع الجمهور، أو لنقل إبلاغ جمهور القراء بصدورها ومن ثم تقديمِ تعريف بها. وفي اعتقادنا أن أولى الأولويات تتمثل في ضمان وسيلة للإخبار وفضاء للتعليق والتعريف من أجل الترويج، قبل الحديث عن النقد.

أشكال التقييم

1- النقد الخفي

لعل أبرز وسيلة يقوّم بها الإنتاج الأدبي والفني الأمازيغي تمثلها الملتقيات الوطنية والمهرجانات والمسابقات التي تتوّج بجوائز تقديرية ورمزية. ويمكن أن نذكر في هذا الباب:

- مهرجانات وملتقيات المسرح المغربي الأمازيغي
- مهرجانات وملتقيات الشعر المغربي الأمازيغي
- جوائز المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

والملاحظ أن مهرجان الشعر لا يخصص جوائز، وإنما يكون فرصة للاستماع إلى ما أبدعه الشعراء بمختلف التنويعات الأمازيغية، مع ما يواكب ذلك من قراءة في الشعر المعني. والمؤسف حقاً أن القراءات الموازية مفيدة ولكن توثيقها أمر عسير. هذا بينما يكون التتويج سيد مهرجانات المسرح في مختلف مناطق المغرب، فتُرتب العروض بحسب الاستحقاق. ولكن تقارير لجان التحكيم غير متوافرة وإلا لتيسّر لنا النظر في مكونات الذائقة المسرحية.

وربما كانت جوائز المعهد الملكي أشد وقعاً لاعتبارات على رأسها أنه المؤسسة المكلفة رسمياً بشؤون الثقافة واللغة. ولعل أهم ما يميز جوائز المعهد أنها تعنى بالفنون وغيرها من صحافة وبحث... وإذا كانت تقارير اللجان سرية فإن توافرها للباحث والمهتم تمكنهما من إنجاز قراءة في نموذج ومواصفات الإبداع الذي يستحق التتويج من زاوية نظر المحكَّمين على الأقل.

وتمثل تقارير اللجان، في رأينا، أقصى درجات النقد وأقساها، لاسيما حين تحجَب الجائزة عن فن من الفنون أو فرع من فروع الجائزة. ولو تيسر الاطلاع على تلك التقارير لحصل الباحث على مصدر مهم من مصادر تقويم الفنون الأمازيغية.

ولئن كان عمل لجان التحكيم في الملتقيات والمهرجانات ذا أهمية وحساسية خاصتين تجعل أمر الاطلاع عليه مستحيلاً وموضوعَ خلاف، فمن

المؤكد أن أعضاءها يحتكمون إلى نظرية في الجمال وشروط في الإبداع لا يمكن إلا أن تفيد الباحث لو توافرت.

2- النقد العلني

يمثله في رأينا ما ينشره الباحثون والمهتمون في بعض المنابر الوطنية والعربية، وأهم ما يميز جلّه أنه غير منتظم من ناحية، ولا يندرج في مخطط تقويمي ذي نفس طويل. وتحُول طبيعته غير المنتظمة دون تكوين رأي ذي مصداقية وموضوعية عنه. نذكر على سبيل المثال لا الحصر الندوتان اللتان أقامهما المكتب المركزي لاتحاد كتاب المغرب إحداهما في بداية العِقد التاسع من القرن الماضي والثانية في منتصف العقد الأول من الألفية الثالثة.

على أن هناك عملاً ربما كسّر قاعدة عدم الانتظام تمثله ملتقيات الجامعة الصيفية في اكادير. ولكن هذا العمل بدوره يحتاج إلى تبويب وتصنيف بحسب الأجناس التي تمت مقاربتها، وبحسب المظاهر الثقافية التي تمت معالجتها، وبحسب الأدباء الذين وقع التركيز على إنتاجهم، وبحسب التنويعات اللغوية التي أنتجت بها الأعمال المقارَبة... هذا عمل يحتاج إلى بحث دقيق محدد الإشكالات والغايات. وربما أسدى منجزه خدمة جلّى للأدب الأمازيغي وللبحث فيه علي وجه العموم. هذا علاوة على أن البحث المنجز في هذا الإطار ينبغي أن يصنِّف الأبحاث المقدمة إلى الدورات المتعاقبة بحسب انتمائها إلى التقويم أو التعريف أو الدراسة الأكاديمية التي لا تعنى بالتقويم، وإنما تصف وتحلل.

ولو شئنا ذكر بعض مميزات هذه الأعمال المذكورة على اختلاف منابرها وسياقاتها لقلنا إنها: غير منظّمة، وغير منتظمة، وخاضعة للمناسبة، وتستند في معالجتها لمنجزات نظريات الأدب الحديثة، وتتعامل مع الأدب الأمازيغي تعاملها مع الآداب الأخرى دون النظر في إشكالاته وواقعه ومآله، وفضلاً على ذلك فإن منجزي تلك الأعمال غير متفرغين للنظر والتنقيب والبحث في الأدب الأمازيغي؛ مما يجعلها أقرب إلى الواجب تارة وإلى ما تمليه الغيرة تارة أخرى. بيد أن هذا كله لا يعني خلوّها من قيمة أو قيم ما. بل إن المميزات التي ذكرت تدعو إلى التنقيب في الأسباب التي جعلتها على تلك الصورة لا على صورة أخرى.

3- البحث الأكاديمي

ونعني به تلك الأعمال التي أنجزها باحثون من أجل الحصول على درجة علمية ما. ويمكن أن نذكر في هذا الصدد:

- بحثي عمر أمرير (الشعر المنسوب إلى سيدي حمو الطالب-1985؛ رموز الشعر الأمازيغي وتأثرها بالإسلام-1998).

- بحث عبد الله المعاوي (الشعر الغنائي السوسي: القصيدة؛ 1984).

- بحث محمد بادرة (الحكاية الشعبية الأمازيغية السوسية: البنية والوظيفة-1997).

- بحث محمد إيدار (القصيدة الأمازيغية السوسية: دراسة نصية-1999).

- بحث ثريا بن الشيخ (الصورة الفنية في الخطاب الشعري الشعبي بين شعر الملحون والروايس-1999).

- بحث أحمد المنادي (الشعر الأمازيغي الحديث بسوس: مقاربة لظاهرة الديوان الشعري-2002).

- بحث رقية الويز (الشعر الشعبي في منطقة بني وراين: جمع ودراسة-2003).

إلى هذه الأعمال يمكن أن نضيف كتابين:

- محمد أقضاض: شعرية السرد الأمازيغي. المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعارف الجديدة، 2008.

- محمد أقضاض ومحمد الولي: ملحمة ادهار أوبارّان أنشودة المقاومة.مطبعة المناهل، 2007.

وهكذا يتضح من المعطيات السالفة أن الشعر يتربع على عرش اهتمام الباحثين والدارسين، باللغة العربية على الأقل، وأن البحث في هذا الإنتاج يخضع لاختيار الباحث في المقام الأول (غياب الأولويات)، وأن تباعد السنوات وتعدد الجامعات والمؤطرين كلٌّ ذلك له تأثير في البحث وموضوعه، وأن الأبحاث الأكاديمية المنجزة تظل في رفوف خزانات الجامعات (باستثناء بحثي أمارير) مما يجعل الاطلاع عليها عسيراً. ولو أن البحث في الأدب الأمازيغي قد خضع لأولويات محددة لكان اهتم بادئ ذي بدء بمسح ميداني غايته الجمع والتوثيق والتحقيق (على غرار ما فعل أمرير في "الشعر المنسوب...) والتدقيق، ولكان وفّر للباحث إنتاج عدد من الروايس وإيمديازن والشيوخ ذكوراً وإناثاً...، ولكان وجّه عمل الباحثين إلى المعالجة متعددة التنويعات ومن البحث في ما هو مشترك أو مميِّز. ولقد كان من نتائج هذا الواقع أن عدد المبدعين الذين تنوولت إبداعاتهم معدودون على رؤوس الأصابع؛ فأصبحنا أمام غابة تخفيها شجرة أو شجرات معدودات.

ولقد كان منتظراً من الأبحاث الأكاديمية أن تنكب على خصائص ومميزات القول الشعري عند الروايس وإيمديازن والشيوخ، مما سيوفر قاعدة صلبة للمقارنة والقياس. قياسِ مسافات القرب والبعد بين الشعر المكتوب والشفاهي؛ قياسِ المعتاد والمستجِد؛ قياسِ المواطن التي طالها "تمرد" الشعراء الذين استفادوا من امتيازات نمط الإنتاج الكتابي. ولكن هذا الأمر غير متوافر اليوم، ولذا فكل حكم أو تقييم صادرٍ في حق الإنتاج الكتابي الجديد يظل نسبياً إن لم نقل مغامراً.

ولكن هذا الذي نطلبه عزيز لأن تجربتنا المتواضعة أوقفتنا على واقع مرّ، نلخصها في رغبة الباحث عن العمل الميداني بدعوى صعوبته، وما يتطلبه من مصاريف ليست في طاقته، وتهيّبِ اقتحام هذا الباب لمخاوف أساسها الأوهام، لا الواقع أو الحقيقة. ومن ثم هل يحق لنا أن نستغرب بعد هذا رغبة الباحثين عن العمل الميداني؟

إن ما نطلبه عزيز لأن الأبحاث المذكورة -على أهميتها وجديتها- أُنجزَت في إطار وحدات بحث عامة (الأدب الشعبي) تحكمها منطلقات معينة وغايات محددة، أي أن الأدب الأمازيغي لا يمثل إلا أحد اهتماماتها الممكنة أو العرضية، لا الضرورية أو اللازمة. على خلافٍ في درجة العناية والاهتمام بين شعب اللغات الأجنبية وشعب اللغة العربية في الجامعات المغربية. وفي

ضوء هذا الواقع لا يمكن أن ننتظر أفضل مما أنجز وبالطريقة التي أنجز بها. ومهما يكن فإن تلك الأبحاث تعد لبنات ينبغي أن تتلوها أعمال وأبحاث تنطلق من وعي مغاير لأن الهموم غير الهموم.

4- النقد-المتابعة

لو جاز لنا الاختيار لكان ميلنا أشد إلى هذا النوع من النقد المتابع لما يصدر من أعمال إبداعية (دواوين شعرية، مجموعات قصصية، روايات، أعمال نقدية...). ولكن من الواجب التساؤل هل تتوافر منابر محترمة لمثل هذا النقد؟ هل نتوفر على مجلة أو نشرة دورية يحتل فيها هذا الصنف من النشاط الصدارة؟ كلا، في حدود علمنا.

إن من بين الشروط اللازمة لانتشار العمل الإبداعي علمُ المهتمين والمتتبعين وإعلامُهم بصدوره في المقام الأول؛ والحال أن هذه المعلومة غير متوافرة بانتظام ودقة. ربما اعتبرنا تلك المتابعة شيئاً يمكن الاستغناء عنه، ولكن أهميتها لا تخفى على القارئ اللبيب. أما إن ضَمَّت المتابعة تفاصيل عن العمل وتقويماً أوّلياً لمضامينه وأساليبه ونقاط قوته ومواطن ضعفه، فذاك منتهى الغاية المتوقعة منه.

تمثل المتابعة النقدية استجابة فورية للعمل الصادر، وردَّ فعل آني يدعو إلى القراءة أوّلاً وإلى المشاركة في السجال الذي قد تثيره تلك المتابعة، وفي أضعف الأحوال تتبع ردود الفعل المثارة، سواء أجاءت من المبدع نفسه أم من أحد مريديه. هذا السجال هو المولّد الفعلي والحقيقي لأسئلة الإبداع الأمازيغي، انتصاراته وإخفاقاته، هفواته وإشراقاته.

أما إن ظل الأدب الأمازيغي بدون متابعة قادرة على الفرز الأوّلي بين الغث والسمين، بين الأصيل والمصطنع، واختلطَ الحابل بالنابل فإن الخرق سيتسع على الراقع.

في اعتقادي أن المرحلة الراهنة وما يميزها من وتيرة متزايدة في الإصدارات الإبداعية أحوجُ ما تكون إلى المتابعة النقدية التي تكون غايتها تمحيص إبداعية الإنتاج الصادر لكي يتضح للقارئ الخيط الأبيض من الخيط الأسود. وأخشى ما نخشاه أن يسلك كلٌّ مسلكه الخاص ظاناً أنه مؤسسٌ لما لم

يتمكن السابقون من تأسيسه، ولا خطَرَ ببالهم اختبار إمكانه، أو تصورُ احتماله... ونحن نعلم أن ضرر هذا النهج أكبر من نفعه.

غير أن المتابعة النقدية غير ممكنة ما لم يقتنع المبدعون أنفسهم بضرورتها، وما لم يقتنعوا بأن المتابعة ليست العملَ نفسه وإنما هي حاشية عليه، ومن ثم فإن الحواشي الممكنة متعددة ومختلفة، حظوظُ إصابتها مثلُ حظوظ خطئها.

النقد والمدرسة

تتضح أهمية العلاقة بين النقد والمدرسة في أن الأوّل هو الذي يفصل بين ما يمكن أن يلج أبواب المدرسة من النصوص وما لا يجوز أن يلجها. وعلى الرغم مما قد يبدو في هذه الفكرة من وقاحة وقسوة وما شئت من الصفات، فإنها عين الصواب. يدلُّ على ذلك أن الأمم جميعها لا تترك أبواب المدرسة مشرعة أمام كل ما هب ودب من نصوص، وإنما تضع معايير صارمة وشروطاً قاسية إن استوفتها النصوص أُدرجت في المقررات الدراسية وإن لم تستوفها ظلت خارج أسوارها.

أما النصوص التي تلج المدرسة فهي تلك التي ترى الجماعة البشرية المعنية أنها ذات قيمة جمالية أو أخلاقية أو إنسانية، وقس على هذا. ومن الشروط الأولى التي تراعى في هذا الباب سلامة اللغة وغناها وقدرتها الإيحائية وثراء الأساليب ورشاقتها، وسلامة البناء وقوّته وتماسكه، ونبل المحتوى والتصاقه بحياة الجماعة المعنية وتعبيره عن همومها وآمالها وطموحاتها، وتدوينه لانتصاراتها وتعريته أو نقده لنكساتها، وفضح نفاقها...

نحن نتحدث عن جماعات حصل عندها من التراكم الإبداعي الشيء الكثير حتى أضحت متوفرة على ما يصطلح عليه "الأعمال الكلاسيكية الكبرى". وإذا كانت هذه سيرتها، فما تصنع جماعة لا تزال تعاني الأمرّين من أجل "إدماج" لغتها في المدرسة؟ ولا يزال أدبها المكتوب يخطو خطواته الأولى في الوجود الذي لا يخلو من جحود؟

للنقد دور كبير وأي دور في "تزويد" المدرسة بالنصوص الصالحة "للاستعمال"، وفي الوقت ذاته تنبيهها إلى ما لا طائل من ورائه.

اقتراحات

نختم هذه الورقة ببعض الاقتراحات التي عنّت لنا ونحن نتأمل موضوع نقد الأدب الأمازيغي:

أ- وجوب توافر نشرة إخبارية تعنى بالمستجد من الأدب الأمازيغي وما يتصل به من بحث.

ب- وجوب توافر مجلة دورية مختصة في نشر المتابعات والنقد الدائرين حول الأدب الأمازيغي.

ج- تنظيم جائزة الناقد الشاب، أو العمل النقدي الأول. وذلك من أجل تشجيع الباحثين والقراء الشباب على الإقبال على هذا العمل.

د- نشر تقارير لجان التحكيم بعد مرور ثلاث سنوات من تحريرها.

ه- توثيق القراءات المنجزة في الأدب الأمازيغي وتصنيفها وفق برامترات مختلفة.

و- تشجيع الجمعيات المهتمة على تنظيم لقاءات دورية تخصَّص لقراءة الأعمال الجديدة، ثم نشر أشغالها.

ز- إيمان المبدع بأن ارتضاءه صدور عمله معناه الدعوة إلى القراءة والتقييم والتقويم.

ح- إيمان المبدع بأن حق القارئ في عمله لا يقل عن حق مبدعه فيه.

ط- اقتناع المبدع بأن المتابعة النقدية والنقد مفيد لتطور الإبداع وتطويره.

ي- إيمانه بأن مهمته تكمن في الإبداع، لا غير. أما التعليق والقراءة والتقييم فمهمةُ غيره.

ك- ضرورة إصدار معجم شامل يضم الأدباء المغاربة الذين يكتبون بالأمازيغية.

ل- ضرورة إنجاز أبحاث وأعمال نقدية جماعية مشتركة بين نقاد وباحثين تغطي التنويعات الأمازيغية الثلاث.

م- ضرورة الاتفاق على أولويات البحث في الأدب الأمازيغي.

استنبات النقد الأدبي الأمازيغي

محمد أقضاض
إتحاد كتاب المغرب – الرباط

يدفعنا الحديث عن النقد الأدبي الأمازيغي نحو الإشارة إلى أن النقد الأدبي المغربي يعاني في عمومه تقلصا واضحا، ومقارنة بما يصدر من كتب إبداعية لا يمثل النقد، سواء النقد المتتبع أو النقد التحليلي إلا مستوى ضعيفا جدا. فأزمة النقد الأدبي هي أزمة فكرية هيكلية في المشهد الثقافي المغربي. لذلك لا نستغرب إذا كان النقد الأمازيغي ضئيلا.

وفي نفس الوقت يدفعنا هذا الحديث نحو التساؤل عن أي نقد أمازيغي ينبغي أن نتحدث؟ هل سنتحدث عن النقد المكتوب باللغتين العربية والفرنسية حول النصوص التي تم إبداعها باللغة الأمازيغية، أم عن النقد الذي يمكن أن يكتب بنفس لغة الإبداع؟ إذا كان حديثنا سيتركز على المستوى الأول من هذا النقد، فإني لا أعتبر ذلك نقدا أمازيغيا بقدر ما هو وسيلة للإشارة إلى وجود إبداع مغربي آخر هو الإبداع الأمازيغي، إلى جانب إبداعات بلغات أخرى في البلاد، أي إثارة الانتباه إلى الوجود. وإذا كنا نريد نقدا أدبيا يقدم ويحلل ويدرس النصوص الأدبية الأمازيغية، في جدتها واختلافها، فينبغي استنبات نقد بنفس لغة الإبداع. لذلك أريد أن أركز حديثي عن إمكانية إيجاد نقد أمازيغي باللغة الأمازيغية نفسها.

ولابد في هذا الصدد أن أشير أيضا إلى :

- أن مأسسة الثقافة واللغة الأمازيغيتين انطلقت مع بداية اشتغال المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، فركز هذا الاشتغال على معيرة اللغة وتهييء مواد تعلمها، وعلى الثقافة في عمومها، بما فيها الأدب والفن، بأهم مكوناتها وأبعادها.

- أن هذا الأدب الأمازيغي يعد من أهم الحوامل اللغوية والتعليمية ووجها رئيسيا في الثقافة الأمازيغية، لذلك اهتم المعهد بجمع مادته من خلال استقطاب كل أجناسه وأنماطه في أهم تنويعات اللغة الأمازيغية بالمغرب.

- أن اللغة والثقافة الأمازيغيتين بقيتا إلى حدود العقدين الأخيرين مقصيتين من الكتابة، فقد قام المعهد بتنميط أبجدية خاصة بالأمازيغية هي أبجدية تفيناغ، ليكون الانطلاق الرسمي للكتابة منذ بداية عمل هذه المؤسسة. واحتوى هذا الانطلاق بداية الكتابة بهذه الأبجدية في الكتاب المدرسي الأمازيغي والكتابات الداعمة، وأيضا بدأ الكتّاب الأمازيغ يبدعون أدبهم في الغالب بحرف تفيناغ أحيانا مع الحرف اللاتيني، وبدأ بعض التراكم يتحقق في مجال الإبداع. غير أن الكتابة الواصفة لهذا الأدب لم تتحرك بعد في اتجاه خلق نقد أدبي أمازيغي متميز ومنفلت من اللغات الأخرى، ولعل ذلك يعود إلى:

أولا: أن جل الإنتاج الأدبي الأمازيغي المتداول هو إنتاج شفاهي، وما زال إلى حد الآن يعيش مرحلة الانتقال من الشفاهي إلى التدوين ثم إنتاج الكتابة.

ثانيا: أن كل الكتاب الذين يدرسون الأدب الأمازيغي يتقنون لغة أو لغتين أخريين، فيفضلون البحث بهما في الأدب الأمازيغي، وهو ما يربي نوعا من التكاسل يعرقل العمل على إيجاد نقد أدبي أمازيغي مكتوب باللغة الأمازيغية.

ثالثا: أن النقد الأدبي ليس عملا إبداعيا يعتمد على التخييل وبعض التفكير والعاطفة ويتمتع بحرية في الصياغة الفنية، وإنما هو عمل فكري ومعرفي يحتاج إلى تصورات نظرية وإلى شبكة مفاهيمية وآفاق منهجية، وإلى دقة في التعبير، توفرها المجالات العلمية التي تشكل السياق المعرفي والثقافي العالم في المجتمع، غالبا ما يتغذى عليها النقد الأدبي. والمعروف، إلى حد الآن أن الثقافة الأمازيغية لم تعرف تلك المجالات العلمية فافتقدت إلى المنهج والمفاهيم والضبط.

رابعا: أن إرادة البحث الأدبي بالأمازيغية لتشكيل فضاء منهجي ومفاهيمي، لم تتوفر بعد عند الباحثين في هذا الأدب، وأنه لم يسبق أن تشكلت هيئة خاصة يعهد إليها ذلك البحث.

خامسا: أن مجالات إبداعية عدة، من مثل التشكيل والموسيقى والرياضة، تتم دراستها بلغة ليست هي لغتها. ولكن لا توجد لغة تنوب على لغة أخرى لتدرس لها مجالاتِها اللغوية، إلا إذا كانت هذه اللغة ميتة، والحال أن اللغة الأمازيغية حية بالتواصل والتداول بين أبنائها وبإبداعاتها المتنوعة. وإذا استمر هذا السلوك سيحرمها أبناؤها من تحقيق مستقبلها الفكري والعلمي والمعرفي.

وتحتم طبيعة المؤسسة، التي تختص بجمع وتدوين وتقعيد وتطوير اللغة الأمازيغية وثقافتها، وطبيعة التحول البين نحو الكتابة، على المعهد كما على كل مهتم أن يعملا على صياغة مشروع خاص لإنتاج لغة أمازيغية واصفة للأدب الأمازيغي (أي ما نصطلح عليه بالنقد)، لغة واصفة تتخذ لنفسها منهجا أو طريقة للبحث وتصوغ مفاهيمها ومصطلحاتها من معجمها اللغوي والتعليمي والتاريخي.

وقد كان من الممكن أن تنطلق، منذ أن بدأ المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية عمله، بلورة ميتودولوجيا وتيرمينولوجيا خاصتين باللغة الأمازيغية مع انطلاق بلورة معاجم التهيئة اللغوية والتكوين التربوي الديداكتيكي، غير أن كثافة العمل ووجود الموانع المذكورة مع جدة المعهد المستقطب للفعاليات الثقافية الأمازيغية، كل ذلك حال دون إنشاء لغة نقدية أمازيغية.

وأصبح الآن الأمر مختلفا، فالمادة الأدبية مجموع جزء كبير منها، وكتابة تفيناغ قد انطلقت منذ ما يقرب من عقد من الزمن، والأدب الأمازيغي المكتوب أصبح يتنامى بشكل واسع، سواء في الشعر أو في القصة أو في الرواية والمسرح، والتعليم الأمازيغي آخذ طريقه، والمعاجم أصبحت تتكاثر، والمعيرة اللغوية حددت مجالها وأصبحت تشتغل بكثافة. فقد حان الوقت لممارسة النقد الأدبي الأمازيغي بلغته الأم.

ونحن نفكر في تلك الممارسة لا ينبغي أن ننظر إلى النقد الأدبي على أنه فعل تكميلي وإضافي وثانوي، بل لابد أن نقتنع بأنه عمل يقع في عمق تطوير الثقافة الأمازيغية عبر الإسهام في إنتاج المعرفة. فالنقد الأدبي هو ذلك التخصص الذي يركز على وصف وتفسير وتأويل العمل الأدبي مستندا إلى العلم وإلى ترمينولوجيا خاصة بالنظرية الأدبية، التي تم تراكمها عبر قرون طويلة، ومن خلال ذلك يتم توسيع مقروئيته وتوجيه الإبداع بعيدا عن الأحكام

الانطباعية وممارسة الوصاية على المبدع أو الاستناد إلى الاختلاف الإيديولوجي. وقد قام النقد من خلال الأدب بإنتاج معرفة واسعة وأصبح يمارسها على نفس العمل الأدبي وهو الأمر الذي جعل النقد يصف ويحدد خصائص العمل الأدبي وينتج، عبر الممارسة على النصوص، معايير ضبط مكوناته[1]. بذلك يمارس النقد الأدبي المعرفة على العمل الأدبي وينتجها من خلاله، وفي نفس الوقت يسهم في تطوير العلوم الإنسانية الأخرى. فمن المعروف أن النقد الأدبي تتغذى عناصره المنهجية والمفاهيمية من تخصصات علمية أخرى، وحين تكون ناقصة في ثقافة ما يستطيع أن يشجع على تطويرها. لذلك نؤكد على أن الثقافة الأمازيغية تحتاج لكي تتطور أكثر إلى ممارسة النقد بلغتها، وهو الأمر الذي يتطلب تشكيل كيان متخصص هو عبارة عن هيئة موسعة يعهد إليها البحث عن المعجم الاصطلاحي النقدي والتوافق على منهج مناسب، ولابد من تنظيم أوراش موازية عديدة ومتكاملة لتطوير آفاق ممارسة النقد الأدبي الأمازيغي. خاصة وأن معاجم أمازيغية عديدة توجد في متناول اليد، يمكن البحث فيها عن مصطلحات مرتبطة بالكتابة والقراءة والحكي والشعر والأدب عموما.

وكي لا نعمد إلى الاتكال على بعضنا البعض أقترح هنا مشروعا ميتودولوجيا وتيرمينولوجيا ربما سيمثل المنطلق نحو التوسيع والإغناء، عبر بحوث متحاورة وعبر لقاءات خاصة ومتخصصة. ويبدو لي أن الخلفيات النظرية الأولى لهذا المقترح هي:

1- تتبع ذلك الانطباع الأولي الذي كان يصوغه متلقي الأدب الشفوي بالأمازيغية، أثناء سماعه لإزران أو لأغنية أو لحكاية، مهما كان ذلك الانطباع أوليا، فمن خلال تلك الصياغة الأولية المتداولة بألفاظها، إذا أثبتناها، نجد بعض مفاتيح النقد الأمازيغي.

2- قراءة أهم ما كتب من نقد عن الأدب الأمازيغي باللغتين الفرنسية والعربية، فمن خلال تلك النقود يمكن العثور على بعض المفاهيم والمصطلحات الأمازيغية المرتبطة بالنقد والأدب، فيشكل ذلك أيضا أحد منطلقات النقد الأمازيغي.

---

[1] Platas Tasende A. M., *Diccionario de terminos literarios*, (e) ESPASA, tercera edicion, 2004, p. 181.

3- العمل على الوصول إلى ما كتب من نقد حول الأدب الأمازيغي في بعض المناطق الأمازيغية خارج المغرب.

4- الإحاطة بالنقد المغربي المعاصر في عمومه قصد مسايرة الذهنية المغربية وتعميق معرفة سياقاتها التي تسهم في بلورة نظرة عامة إلى المشهد الأدبي والثقافي المغربي الذي ينبت فيه كل من الأدب والنقد الأمازيغيين.

أما المقترح الإجرائي المنهجي فيقوم على اعتبار الأدب الأمازيغي يتكون من مستويين، هما المستوى الشفاهي الذي ساد خلال أزمنة طويلة، والمستوى الكتابي الحديث. فهما مستويان يحتاجان لمنهج تحليل يعمل على تشريح دواخل نصوص هذا الأدب، وقد راكم في المستويين معا تجارب مهمة لا يمكن تجاوزها، منهج يستفيد من التجارب النقدية التي أنجزت إلى حد الآن في النقد الأدبي الحديث، تجارب مورست على الشعر والحكاية والقصة والرواية والمسرحية وكذلك على الأمثال.

لذلك فإن التجربة النقدية الجديدة التي تحتاجها الثقافة الأمازيغية لابد أن تستند إلى منهج شمولي، يتناول النص بمادته اللغوية وخصائصه الجمالية ودلالاته وإيحاءاته وسياقاته. فالمنهج الذي نريده ليس مجرد وسيلة قرائية للأعمال الأدبية، إنه طريقة فكرية ومعرفية تستمد نسغها من علوم مجاورة للأدب من مثل اللسانيات والسميائيات والسوسيولوجيا والسكولوجيا وجمالية التلقي ومن ذوق فني مدرب عند القارئ المتخصص.

يمكن أن نعثر على مثل تلك التجربة عند الباحثين النصيين، من الشكلانيين الروس عبر ف. بروف وجاكوبسون وتوماشفسكي. ثم البنيويين أمثال تودوروف وج. جنيت وغريماس. منهج تحليل خاص همه الأول والأخير هو البحث في المتن الأدبي، يأخذ على عاتقه الاستقرار في هذا المتن ليبحث في مكونات وقواعد ووظائف بنيته الداخلية، يدرس هذه المكونات وعلاقاتها المتقابلة والمتوازية ومعمارية تشكلها من خلال الأبيات والمقاطع والعناصر الحكائية والقصصية. منهج استقى أدواته في البداية من اللسانيات وركز البحث على مورفولوجيا النصوص. ثم أغنى نفسه بعدما انطلق ينفتح على مجالات علمية وفكرية مختلفة ومتقاربة ومتقاطعة، الأمر الذي جعل هذا المنهج ينفتح تدريجيا على داخل النص وعلى توالد دلالاته ومرجعياتها وعلى سياقاته الخارجية. فاستفاد من السميائيات ومن سيكولوجيا وسوسيولوجيا

النصوص، يبحث داخل النص الأدبي ويفتح النوافذ على النصوص المتفاعلة داخله وعلى النص الثقافي المحايث وعلى وعي المؤلف المضمر في بنيته.

هذا المنهج الذي أقترحه هو ما يعرف بالبويتيكا أو الأدبية أو يمكن أن نقترح له مصطلحا أمازيغيا مشتقا من كلمة ⵜⴰⵙⴽⵍⴰ لنحصل على ⵜⴰⵙⴽⵍⴻⵜ. البويتيكا، نظرية ومنهجا، لا تعتمد على مرتكز إيديولوجي بقدر ما ترتبط بمجال بحثها وهو الأدب ولغته/لغاته وعلى المعرفة التي يكتسبها الباحث من خلال قراءاته الأدبية واللسانية والفكرية ومن خلال التجارب النقدية التي تفاعل معها والتي أنجزها هو نفسه خاصة وأنها نظرية منهجية عرفت تطورا سريعا منذ عشرينيات القرن الماضي، من قراءة نصية مغلقة، في ما عرف عند الشكلانيين بـ"علم الأدب" الذي يستقر ممارسه في النص فقط باعتبار النص الأدبي كاملا في ذاته ومطلق الوجود والاستقلال، ثم البويتيكية المنغلقة إلى حدود الستينيات من ذلك القرن، ثم المنفتحة على سياقات النص إلى السيميولوجيا وسوسيولوجيا وسيكولوجيا النص بعد ذلك، إلى جمالية التلقي أخيرا.

هي نظرية اكتسبت شرعيتها المنهجية عبر تحولاتها وتجددها وتشبعها بالاغتناء، إلى أن لامست حدود المنهج الثقافي العام، وأضحت تتخذ لنفسها صورة المقاربة المتعددة القراءات. إنها النظرية والمنهج اللذان أثبتا جدارتهما دون التيه في صحاري الإيديولوجيات ودون التخلص منها مطلقا. البويتيكا ـ كمنهج ـ قادرة على معالجة النصوص الشفوية والنصوص المكتوبة معا.

تشتغل البويتيكا بأدوات مفاهيمية مستمدة من مادة الأدب، أي اللغة، ومن الأجناس الأدبية نفسها ومن السميائيات ومن باقي العلوم الإنسانية، فهي تصف وتشرح وتفسر وتؤول وتغوص في اللاشعور الجمعي. ويمكن أن نصوغ للبويتيكا الأمازيغية أو لـ ⵜⴰⵙⴽⵍⴻⵜ مفاهيم واصطلاحات، كما فعلت لغات أخرى، تقابل مفاهيم واصطلاحات البويتيكا الغربية.

وما دمنا نتحدث عن المصطلحات والمفاهيم فلابد أن نشير إلى أن المصطلح هو تلك الكلمة المتوافق عليها لتتخلى عن معناها الأصلي وتتخذ لنفسها محتوى مفاهيميا يلتصق بتلك الكلمة عبر التداول وعبر إدماجها في السياق العلمي للغة المدروسة فتتحول إلى اصطلاح. كما أن المفهوم هو ذلك المعنى الإنساني المشترك الذي تجاوز طبيعة المعنى الخاص للغة محلية أو

وطنية أو إقليمية، فالمصطلح مفردة محلية بينما المفهوم هو صورة ذهنية مشتركة في التفكير الإنساني. وأحيانا يكون المصطلح أيضا مشتركا إنسانيا راكم مفهومه عبر التاريخ لذلك لابد أن تحتفظ به الثقافة الأمازيغية، كما فعلت ثقافات أخرى بمجرد، أن تقوم بتمزيغه. كما أن هناك مصطلحات اعتباطية تكون علاقة محتواها ككلمات ومحتواها المفاهيمي علاقة غريبة بل اعتباطية. بينما توجد بعض المصطلحات متقاربة المفاهيم والمعاني الأصلية، يسهل على اللغة الأمازيغية ابتداعها واقتراضها. ولابد أن نؤكد على أن ما يمكن المصطلح في لغة ما هو التداول وليس المعجم اللفظي. وأيضا لابد أن نشير إلى أن المصطلح هو أحد أهم مكونات العلوم. والثقافة الأمازيغية لكي تتطور وتشتغل في كافة المجالات الفكرية والعلمية لابد أن تتعود على إنتاج مصطلحاتها.

وليسمح لي الإخوان المنشغلين بهم المنهج النقدي الأمازيغي أن أقترح عليهم بعض المصطلحات التي وظفها الباحثون في مركز التهيئة اللغوية ومركز الديداكتيك، أو المنحوتة من كلمات في بعض المعاجم الأمازيغية، خاصة معجم الأستاذ محمد شفيق. وأقسم المصطلحات حسب المجالات الأدبية:

أ- مصطلحات خاصة بالكتابة الأدبية:

"كتاب	"ⴰⴷⵍⵉⵙ
"نص	"ⴰⴹⵕⵉⵙ
"العمل الأدبي	"ⴰⵙⴽⵔ ⵏ ⵜⵙⴽⵍⴰ
"الإنتاج الأدبي	"ⴰⴼⴰⵔⵙ ⵏ ⵜⵙⴽⵍⴰ
" الإبداع الأدبي	"ⴰⵙⵏⴼⵍⵓⵍ ⵏ ⵜⵙⴽⵍⴰ
" خطاب أدبي	"ⵜⵉⵏⴰⵡⵜ ⵏ ⵜⵙⴽⵍⴰ

د - مصطلحات خاصة باللغة النقدية :

"النقد	"ⴰⵙⵜⵓⵍ
"معجم	"ⴰⵎⴰⵡⴰⵍ
"ضمير	"ⴰⵎⵇⵉⵎ
"نوع/ نمط	"ⴰⵏⴰⵡ
"شرح	"ⴰⵙⴼⵔⵓ
"مركز	"ⴰⵎⵎⴰⵙ
"بحث	"ⴰⵙⵉⴳⴳⵍ
"تركيب لغوي	"ⴰⵙⵏⴰⵢ ⵏ ⵜⵓⵜⵍⴰⵢⵜ
"المنهج	"ⴰⵙⴽⴽⵉⵔ
"ظرف	" ⴰⵎⵔⵏⵓ
"تواصل	"ⴰⵎⵚⴰⵡⴰⴹ
"معنى	"ⴰⵏⴰⵎⴽ
"عنوان	"ⴰⵏⵉⵇⴼ
"فهم	"ⴰⵔⵎⴰⵙ
"انتقال	"ⴰⵎⵀⵜⵜⵉ
" تمحيص	"ⴰⵙⵎⵓⵃⵃⵍ
"خبر	"ⴰⵏⵖⵎⵉⵙ
"انتظار	"ⴳⴳⴰⵏⵉ

ب ـ مصطلحات الكتابة السردية :

"حكاية	"ⵜⴰⵏⵇⵓⵙⵜ
"القصة	"ⵜⴰⵍⵍⴰⵙⵜ
"حدث	"ⵜⴰⵎⵙⵉⵔⵜ
"حركة	"ⴰⵎⵓⵙⵙⵓ
"تطور	"ⴰⵙⵟⵓⵖⵍⵓ
"تموضع	"ⴰⵙⴷⵖⵔ
"وصف	"ⴰⵙⵏⵎⵍ
"مفرد	"ⴰⵙⵓⵇ
"عمل	"ⴰⵙⴽⵔ
"سرد	"ⴰⵍⵍⴰⵙ
"حوار	"ⴰⵎⵙⴰⵡⴰⵍ
"عقدة	"ⵜⴰⵎⵓⵛⵔⵉⵙⵜ
" صورة	" ⴰⵡⵍⴰⵇ
"الرواية	" ⵓⵏⵅⴰⵍ
"شخصية	"ⴰⵡⵔⵉⵛ
"محور	"ⴰⵅⵓⵎ

ج ـ مصطلحات خاصة بالكتابة الشعرية :

"شعر	"ⵜⴰⵎⴷⵢⴰⵣⵜ
"قصيدة	"ⵜⵉⵣⵍⵉⵜ
"بيت شعري	"ⵜⴰⵇⵉⵔⵜ /"ⵜⵉⵡⵏⵜ
"إيقاع	"ⵜⴰⵏⵉⵅⵜ
"الوزن الشعري	"ⴰⵙⵜⴰⵍ ⵏ ⵜⵎⴷⵢⴰⵣⵜ

غير أن هذا المقترح يتخذ طابعا استفزازيا أكثر منه عملا علميا صارما. لا أريد من هذه المصطلحات أن تنبت بشكل قصري في النقد الأمازيغي وإنما أريد أن تكون دافعا بالباحثين إلى الاجتهاد من أجل إنتاج المصطلح من اللغة الأمازيغية. وهذا لا يتم في اعتقادي إلا بتضافر جهود

وإرادات ممأسسة تحت إشراف المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية وبمشاركة الباحثين في الأدب الأمازيغي.

في الحاجة إلى النقد الأدبي الأمازيغي

أحمد عصيد
المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية – الرباط

تعكس الحاجة إلى النقد في الثقافة الأمازيغية وفي السياق الحالي تحديدا، وعيا متزايدا بضرورة الانتقال من التراكم الكمّي إلى تحقيق القفزة النوعية المأمولة والملحّة، حيث تتجاوز وظيفة الناقد مهمة تقييم المادة المنتَجَة، إلى استشراف آفاق التطور الممكنة، عبر الكشف عن الطاقات الكامنة، والتنبيه إلى المطبّات والمحاذير التي تشلّ العملية الإبداعية وتعوقها.

ولعلّ العامل الحاسم الذي تحَكّم في بروز هذه الحاجة وتبلورها بشكل واضح في وعي منتجي الثقافة الأمازيغية العصرية، هو ما تطرحه المرحلة الراهنة من تحديات جديدة تفرضها حاجات "المأسسة" التي انطلقت مع قرار النهوض بالأمازيغية سنة 2001، مع ما رافقها من طموحات وأسئلة كبرى.

لقد نقل القرار الرسمي، الذي كان نتيجة العمل الضاغط للوبي المدني الأمازيغي، نقل الأمازيغية من الهامش المنسي إلى صلب المؤسسات العمومية وخاصة منها التعليمية والإعلامية، مما خلق حاجات جديدة ترتبط بدينامية ما أسميناه بـ"عصر التدوين" الأمازيغي، الذي يعرف عملا زاخرا ومكثفا في معيرة اللغة وتقعيدها ووضع المعاجم وتدوين الموروث الشفوي وتدقيق منهجية التدريس وقراءة الرموز الثقافية وتحليلها والنبش في المراحل المعتمة من تاريخ المغرب، وتأهيل جيل جديد من المبدعين الشباب، وهي كلها عمليات أصبحت تقتضي حِسّا نقديا قويا وتضع مسؤولية تاريخية كبيرة على عاتق النقاد في كل المجالات.

لقد سمحت عملية إدراج الأمازيغية في التعليم منذ عام 2003، وفي الإعلام سنة 2006 - رغم كل ما اكتنف ذلك من صعوبات جمّة وعوائق كثيرة - بإعادة النظر في العديد من المسلمات التي كرستها النظرة النضالية، حيث وضعت على المحك بعض الآراء والتصورات السابقة، مما سمح بفتح الباب

على مصراعيه أمام العمل النقدي بمفهومه الأكثر صرامة، كما أن عملية المعيرة المتقدمة للغة المدرّسة جعلت الكتاب المبدعين بالأمازيغية يبذلون جهودا مضاعفة من أجل ملاءمة كتاباتهم مع دواعي المعيرة الجديدة، دون إغفال تزايد أعداد الكتاب بالأمازيغية من الشباب بفضل النهضة الثقافية التي شهدتها الأمازيغية في العشرية الأخيرة، ما أدّى إلى بروز اتجاهات جديدة في الإبداع الأدبي والفني بصفة خاصة، وجعل سؤال النقد يزداد إلحاحا.

الجذور

لأن الفعل الأمازيغي كان نضاليا بالأساس، أي يتحدد كخطاب موجه بالدرجة الأولى إلى الطبقة السياسية والنخبة الثقافية بهدف تحويل المعطى الثقافي الأمازيغي من الشكل اللارسمي للثقافة إلى شكل مؤسساتي، وهي الخطوة التي اعتبرها المثقفون والنشطاء الأمازيغيون الخيار الوحيد الكفيل بالحفاظ على هذا الإرث الرمزي المهدد بالإنمحاء التدريجي، من هذا المنطلق النضالي لم يكن الشعور بالحاجة إلى النقد يكتسي طابعا وظيفيا مباشرا، بقدر ما كان يتجلى كرغبة في التعريف بالإنتاج الأدبي ووصفه في نوع من "إعلان الوجود" أكثر مما هو تقييم ونقد، ولهذا غلب على الكتابات الأولى حول الأدب الأمازيغي جملة خصائص يمكن تحديدها كما يلي:

1- غلبة القالب الرومنسي الذي يطبعه التقرير والوصف، مع نبرة اعتزاز بالذات مصدرها شعور مأساوي بالدونية الثقافية وبالتهميش1، حيث كان الهدف الرئيسي لهؤلاء النقاد الأوائل هو نوع من إثبات الذات عبر بوابة الأدب والشعر الشفوي على الخصوص، هذا الشعر الذي يتميز بنبرة عالية وقوية، كما يتضمن قيم الأنفة وعزة النفس وعشق الحرية، ولهذا كان يتمّ انتقاء النصوص الأكثر تمثيلية لهذه الروح التي ترمز إلى الصمود والمواجهة (نصوص شعر المقاومة ، ونصوص النقد الإجتماعي والسياسي والأخلاقي بصفة خاصة). وهذا معناه أنّ النصوص النقدية الأولى قد انطلقت أساسا من النصوص الإبداعية التراثية، في غياب للتراكم المطلوب في الإبداع الأدبي العصري. كما كان البحث عن عناصر الأصالة والتجذر رهانا أساسيا في تلك

[1]- هذا ما تعكسه على سبيل المثال الكتابات الأولى لكل من محمد شفيق في الأعداد الأولى من مجلة آفاق مجلة اتحاد كتاب المغرب عام 1965، وأحمد بوزيد في جريدة العلم ما بين 1972 و1975، وعمر أمرير في كتابه "الشعر المغربي الأمازيغي" الذي صدر سنة 1975.

المرحلة ضدّ فكرة الهوية الوطنية التي كانت تسعى إلى التأحيد والتنميط، وخلق انسجام مطلق يستجيب لحاجات الدولة المركزية الناشئة آنذاك.

2- بسبب الغائية الإيديولوجية لهذه النصوص النقدية الأولى، فقد كان لديها ميل واضح إلى التركيز على المضامين التيماتية، ولم تكن تلتفت إلى الجوانب الجمالية والفنية، ولا إلى لغة الأدب من حيث هي "أسلوب ذاتي" في التعبير الفني، كما أن تأثر النقاد الأوائل عامة بالمدّ الماركسي والإشتراكي اليساري في تلك الفترة، جعل هذه الدراسات الأولى تجنح إلى إبراز الطابع "الملتزم" (بالمعنى الإيديولوجي المتداول آنذاك) للنصوص.

3- كان النقاد الأوائل يعمدون أيضا إلى ترجمة المتون الأدبية الأمازيغية إلى اللغة العربية، في محاولة لإبراز أهمية تلك النصوص وقيمتها للنخب المتعلمة والمثقفة غير الناطقة بالأمازيغية، وكإشارات رمزية موجّهة أيضا للطبقة السياسية والحزبية. ولم تكن بعض الترجمات تخلو من نزعة تبريرية، حيث يهدف المترجم من ورائها إلى إبراز نوع من "القرابة" بين الثقافتين العربية والأمازيغية لتبرير الإهتمام بهذه الأخيرة[1]، ويظهر هذا كيف كان الإعتراف بالتنوع في إطار الوصاية العربية ـ الإسلامية أمرا مقبولا آنذاك بسبب كثرة الطابوهات السياسية المرتبطة جميعها بمركزية الدولة، المبدأ الذي ينبغي حمايته ضدّ "التهديد" الذي كان يُعتقد أنه تمثله عناصر التنوع.

4- لوحظ أنّ النصوص النقدية الأولى التي تتناول الإبداعات العصرية المكتوبة، والتي لم تظهر إلا ابتداء من 1981، كانت تهدف إلى نوع من شرعنة الكتابة بالأمازيغية كتحدّ استراتيجي مستقبلي، حيث كانت شرعية التراث المستمدة من دينامية المجتمع ومن التاريخ، لا تشمل الإبداعات العصرية المكتوبة في الشعر والنثر، والتي كانت بعدُ في فترة نشأتها الأولى، مما يفسّر عدم الإهتمام بها عند بدء انطلاقها، وهو أمر يمكن أن يُعزى أيضا إلى الربط الآلي الذي كان سائدا آنذاك بين الأمازيغية والبادية، حيث لم تكن الإزدواجية عربية / فرنسية تسمح ببروز لغة أخرى في مجال الثقافة الكتابية، أي الثقافة في شكلها الرسمي. وهذا معناه أن تلك الكتابات كانت بحاجة إلى انتزاع الإعتراف بها باعتبارها أدب المستقبل، لكنها في حقيقتها كانت بمثابة

[1]- يبرز هذا بشكل واضح في الطريقة التي قام بها السيد أحمد أمزال بتدوين أولى الأشعار الشفوية الأمازيغية بعد الإستقلال، أنظر ديوان "أمانار" 1968.

الصيغة الجنينية لمطلب مأسسة اللغة والثقافة الأمازيغيتين وتدبيرهما داخل المجال العام.

5- لم تكن كتابة النصوص الأدبية، سواء منها الشفوية التي تمّ تدوينها أو المكتوبة، تخضع لقواعد معيارية محدّدة بقدر ما كانت تتمّ حسب قناعات شخصية للناقد والباحث، كما أنّ اختيار حرف كتابة لغة هامشية (تثير مخاوف كثيرة في ظلّ مركزية الدولة الوطنية)، لم يكن يخضع آنذاك لغير المنطق الإيديولوجي الذي يوجب بشكل ما حق احترام حرف اللغة الرسمية.

6- تميزت الكتابات النقدية الأولى كذلك بنوع من النزعة التبشيرية التي كان هدفها تقديم الأعمال الأدبية المكتوبة تقديما احتفاليا نوعا ما، يعلن عن ميلاد إبداع أمازيغي مكتوب وواعد، وهي نظرة إيجابية لم تكن تضع نصب أعينها نقائص هذه الأعمال أو مشاكلها التقنية، لأنها لم تكن تقاربها من جانب تقنيات الكتابة، كما أنها لم تكن تقوم بمقارنتها مع ما تحقق في مجال الإبداع الأدبي في اللغات الأخرى، إذ كانت تعتبرها إنتاجا فريدا. ولعلّ مصدر هذه النظرة هو الشعور العميق بالتهميش الذي يجعل أي إنتاج ثقافي ضربا من ضروب المقاومة من أجل البقاء تستحق التقدير.

7- كانت بعض الكتابات النقدية الأولى آنذاك تسعى بجانب التأكيد على الأصالة والتجذر إلى إبراز النزعة الإنسانية في الأدب الأمازيغي الشفوي والمكتوب، ولهذا كانت المقارنات ترمي إلى إيجاد التقارب أيضا مع نصوص من الأدب العالمي، ليس فقط بهدف إظهار العمق الإنساني في الأدب الأمازيغي، والذي يعلو فوق الخصوصية الأمازيغية المحلية، بل أيضا بسبب التخفيف من وصاية المنظومة الثقافية العربية - الإسلامية.

8- ولأن الدراسات الأدبية الأولى المهتمّة بالأدب الأمازيغي كانت مرتبطة في الغالب، بحكم التكوين الأكاديمي للنقاد الأوائل، بشعبتي اللغة العربية واللغة الفرنسية في الجامعة، فقد برز بوضوح مشكل المنهج والمصطلح النقديين، حيث كان هؤلاء النقاد يجنحون بحكم اختصاصهم إلى نوع من "الإسقاط" المنهجي والمفاهيمي على المادة الأدبية الأمازيغية المدروسة، وهو ما كان يفضي من حيث النتائج إلى تكريس نظرة الوصاية المذكورة آنفا وتأكيدها، إذ لم تكن تلك الدراسات تعكس فقط نظرة المثقف الأمازيغي المتعلم وحامل الثقافات المتعددة، والذي اتخذ مسافة ما من

النصوص المنتجة في اللسان الأمازيغي، بل كانت بجانب ذلك تعكس وضعية ثقافة هامشية مشدودة إلى ثقافة المركز بشكل تام، حيث لا يمكن فهمها وفك رموزها بدون الإطار الثقافي الرسمي، وفي هذا غاب عن هذه الدراسات ما هو أهم: قراءة الأدب الأمازيغي انطلاقا من "روح" ذلك الأدب وقيمه الثقافية، ونعتقد أنّ هذا هو جوهر الإشكال المطروح في اللحظة الراهنة.

إذا كانت جذور النقد الأدبي الأمازيغي قبل سنوات طويلة تتصف بهذه الخصائص المذكورة ، فكيف يمكن تصوّر المهام الكبرى لهذا النقد الأدبي اليوم، بعد كل المراحل التي قطعتها التجربة الثقافية الأمازيغية في السياق الحديث منذ الستينات ؟ لعلّ هذا هو السؤال المركزي الذي شغل منظمي هذا اللقاء.

المهام الجديدة للنقد الأدبي الأمازيغي المعاصر

يتمتع الناقد الأمازيغي المعاصر بسياق لم يكن متوفرا للنقاد الأوائل، وهو سياق يتصف عموما بثلاث خصائص هامة: فمن جهة عرف بدايات مأسسة الأمازيغية وإدراجها في مجالات التعليم والإعلام بصفة خاصة، ومن جهة ثانية شهد تزايد الإعتراف بالتنوع الهوياتي واللغوي والثقافي بالمغرب، تحت تأثيرات إقليمية وعالمية، كما عرف من جهة ثالثة ازدهارا ملحوظا للكتابة بالأمازيغية، يشهد به تزايد عدد الأسماء الشابة التي دخلت عالم الكتابة في الأجناس الأدبية المختلفة.

ويسمح المعطى الأول للناقد المعاصر بتدقيق معارفه باللغة والثقافة الأمازيغيتين، وباكتساب الطابع الأكاديمي الصّرف وشحذ أدواته النظرية، فبعد أن كان النقد الأمازيغي يتمّ من خارج المدرسة، يمكن حاليا تصوره مواكبا لعملية تعليم اللغة الأمازيغية وآدابها سواء في التعليم الإبتدائي والإعدادي أو الثانوي والعالي.

ويسمح المعطى الثاني للناقد الأمازيغي بالإشتغال في إطار "شرعي" بعد أن كان يمارس نوعا من "العقوق" داخل شُعَب جامعية مختصّة أساسا في لغات أخرى، مع العلم أن الطالب الراغب في تعميق البحث في الأدب الأمازيغي كان لا يلقى الترحاب داخل هذه الشُعب إلا في النادر، بسبب غلبة الإعتبارات الإيديولوجية على النظرة العلمية المنصِفة.

ويؤهل المعطى الثالث الناقد الأمازيغي المعاصر لأن يُطور تجربته النقدية بفضل التراكم الكمي والنوعي للنصوص المنتجة، حيث أصبح في متناوله الإختيار بين الأعمال الأدبية الصادرة، وتمييز الإتجاهات والمدارس والتيارات الإبداعية.

انطلاقا من هذه المعطيات الغنية التي تقدّم الإطار الملائم لتطوير تجربة النقد الأمازيغي الحديث، يمكن تصوّر المهام الكبرى للنقد الأدبي الأمازيغي في السياق الراهن على الشكل التالي:

1- إذا كان النقد الأمازيغي في مرحلة البدايات يرمي إلى "إعلان الوجود" وإثبات الذات، فإن من طبيعة الإنسان عبر مساره الطويل في درب الحضارة، أن ينتقل من إثبات الذات وانتزاع الإعتراف بوجوده إلى مستوى تنظيم هذا الوجود وتحسينه والرقي به. ومن تمّ تبرز المهمّة الرئيسية للنقد الأدبي الأمازيغي اليوم، ممثلة أساسا في مهمة كل نقد، ألا وهي "التقييم والتجاوز". فبحُكم حصول الإعتراف السياسي بالذات الجماعية عبر مسلسل المأسسة، صار الرهان الأكبر اليوم هو انتزاع الإعتراف بالذات الفردية المبدعة، وبالنصّ من حيث هو نصّ أدبي رفيع، وهو رهان لا يمكن تحقيقه إلا عبر تزكية المعايير الجمالية الصارمة، على هذا المستوى نرى ضرورة تقييم النص الأدبي التراثي بعيدا عن النظرة الرومنسية القديمة، كما نؤكد على حتمية تناول النصّ الأدبي المكتوب والحديث خارج الحسّ التبشيري النضالي1.

2- أنّ هذا النقد التقويمي الفعلي سيمكن بلا شكّ من إنجاز الخطوة المطلوبة الكفيلة بإكساب الكتابة الأدبية الأمازيغية الإطار النظري المستقلّ، حيث من شأن ذلك أن يُطلق شرارة الدينامية المفتقدة حتى الآن، والتي ستمكن من إنتاج الأدوات النقدية وصقل المنهج، وتطوير التراكم الكمي إلى نقلة نوعية في الإتجاه الصّحيح.

---

[1]- يساهم في تقوية هذا المنظور بشكل كبير، إضافة إلى حلّ النزاع الهوياتي، تعميق التكوين الأكاديمي لدى النقاد، وارتباطهم بانشغالات المؤسسة التعليمية في إطار استراتيجي تتكامل فيه عناصر المعرفة العلمية والحس الأدبي والفني والوعي السياسي.

3- تتخذ الخصوصية في النقد التقويمي طابعا إجرائيا علميا، فمن الخصوصية الإحتفالية الرامية إلى التميّز وتأكيد الإختلاف بغرض الحفاظ على الوجود، تصبح خصوصية العمل الأدبي الأمازيغي أكثر ارتباطا بفرادة الإبداع الذاتي وتميّز البناء النصّي، كما يتحول اهتمام الناقد من خصوصية القيم والمعطيات الثقافية الواقعية إلى البتّ في خصوصية الصيغ التعبيرية والعوالم اللغوية التي تجعل الأدب أدبا بحقّ. ومن شأن هذا المنظور الأدبي أن يُساهم في تعميق مفهوم "الخصوصية" ذاته عبر نقله من تميّز خالص أو عزلة ثقافية، إلى تبادل إنساني عميق يضيف إلى رصيد الإنسانية ويغنيه.

4- إنّ من شأن هذا الإنتقال نحو العمل النقدي الأكاديمي المتخصّص، أن يساهم بشكل كبير وفي وقت قياسي في تدقيق مصطلحات النقد الأدبي واللغة الواصفة[1]، وأن يعمق إشكالية منهجية البحث والمقاربة، ويمكن من الخروج من مرحلة إسقاط الرؤى والمناهج والمصطلحات على المادّة الأدبية الأمازيغية، نحو إنتاج أدوات العمل النقدي انطلاقا من الخصوصية الأدبية للنصّ ذاته، وهي عملية لا يمكن أن تتمّ إلا بإنجاز الخطوة الحاسمة في الإنتقال إلى ممارسة النقد الأدبي باللغة الأمازيغية، كما هو الشأن في كل الآداب والثقافات العالمية. وقد لا تكون خصوصية المنهج مرتبطة بالضرورة بخصوصية العمل الأدبي ، بالنظر إلى كونية العديد من الظواهر العلمية في مجال الأدب، والتي تعود إلى وحدة التجربة الإنسانية، كما لا يمكن الحديث عن إبداع مطلق للمنهج، ما دامت المناهج تتولد عبر استلهام تجارب ومناهج سابقة، إلا أنّ المقصود هو بذل الجهد في الملاءمة بين الإطار النظري الذي قد يكون نشأ في مجال خاص من مجالات العلوم، مع المادة الأدبية الأمازيغية، وكذا استنبات مكونات المنهج النقدي من عناصر النصّ وخصائصه الدقيقة، ما يعني استجابة المنهج للنص عوض تبعية النص للمنهج، وهو أمر يمكن أن يعطي نتائج مذهلة، لكنه بحاجة إلى نقاد متخصّصين و"احترافيين" - بالمعنى العلمي - في مقاربة النصوص الأدبية الأمازيغية. وهذه العينة من النقاد لا يمكن أن تكون إلا خريجة الجامعة، وشعب اللغة الأمازيغية وآدابها تحديدا، مما يعني استحالة الوصول إلى هذا المستوى المطلوب في تطوير التجربة النقدية الأمازيغية بدون فتح شُعب مستقلة للغة الأمازيغية بالجامعة المغربية.

[1]- تعدّ هذه من أكبر مهام النقد الأمازيغي الحديث و أكثرها دقة وإلحاحا، فبالنظر إلى نتائج المقاربات النقدية للنصوص الأمازيغية اعتمادا على أدوات النقد العربي أو الفرنسي، تتضح صعوبة فهم الخصوصية الأدبية والجمالية للأدب الأمازيغي، وإن كان ذلك لا يظهر في المقاربة التيماتية.

5- يكتسي ورش الإبداع المعجمي في مجال النقد الأدبي الأمازيغي أهمية خاصة، بالنظر إلى كونه أحد العوائق الرئيسية في طريق نشأة نقد أمازيغي مستقل وقائم الذات باللغة الأمازيغية، وإذا كان هذا العمل متروكا في ما سبق للأفراد المناضلين والهواة، فإنه يندرج اليوم في إطار مشروع متكامل يربط اللغة بالتعليم والإعلام والإنتاج الفني والأدبي والسوسيوثقافي عامة، مما يجعله ورشا مرتبطا بشكل آلي بوضع المعاجم المتخصّصة التي يتمّ إعدادها بشكل مواز لإدراج اللغة الأمازيغية في التعليم. ويعني هذا أنه عمل ينبغي أن يُصبح موضوع تنسيق حثيث بين الناقد الأدبي والعالم اللغوي والمبدع سواء كان كاتبا أو شفويا، ذلك أن الكثير من مصطلحات النقد الأدبي الشفوي موجودة بشكل جنيني أولي أو تام في الحسّ النقدي المشترك المتضمن في التراث الشفوي، ولا تقتضي إلا بعض الجهد لاستخراجها، كما أنّ مصطلحات النقد الحديث يمكن توليدها عبر الإشتقاق واعتمادا على إيجاد مقابلاتها في اللغة الأمازيغية الحديثة.

6- لا ينبغي أن يقف النقد الأمازيغي الحديث عند عتبة قراءة النصوص ومقاربتها الفنية والتيماتية، بل عليه تجاوز قراءة النص إلى البحث في تفاعلاته السوسيوثقافية، بما تطرحه من إشكاليات عويصة كالتلقي والمقروئية وحاجات الجمهور وتمثلاته والوضع الإعتباري للكاتب أو المبدع التقليدي، ووضعية اللغة الأمازيغية في المجتمع وداخل المؤسسات، حيث تسمح هذه الإشكاليات بفهم وظائف النص الأدبي الأمازيغي سواء كان مكتوبا أو شفويا، وإمكانيات تطوره.

خاتمة

يقتضي تحقيق هذه الخطوات الهامة، إعداد العدّة وتهيئة الشروط الملائمة لبلوغ الأهداف المتوخاة، ومن أهم هذه الشروط الإجراءات التالية التي يمكن التعاون في تحقيقها بين التنظيمات الجمعوية والمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية ووزارة الثقافة والشبيبة والرياضة، وغيرها من المؤسسات الحاضنة للفعل الثقافي والنشاط الشبابي:

- تنظيم دورات تكوينية حول النقد الأدبي ومناهجه وقضاياه، مع تنظيم أوراش للكتابة يتمّ فيها إجراء تطبيقات على النصوص الأدبية الأمازيغية.

- إنشاء منبر للنقد الأدبي بالأمازيغية في شكل مجلة دورية، يكون هدفها تأطير جيل جديد من النقاد، وتشجيع وتطوير الكتابة النقدية باللغة الأمازيغية، والإهتمام بالتيارات النقدية والإتجاهات والمدارس ورصدها والتعريف بها.

- تنظيم حلقات وجلسات التفكير وتبادل الرأي والتقييم للأعمال الأدبية الصادرة، وتشجيع لقاءات القراءة والتوقيع للأعمال الجديدة سواء في القاعات العمومية أو في شكل "المقهى الأدبي"، أو في لقاءات داخلية ومحدودة للمختصين والمبدعين كالصّالون الأدبي .

- دعم الإبداع الأدبي في الأجناس النثرية باللغة الأمازيغية، عبر التوجيه والتشجيع للمواهب الشابة، وذلك لما لهذه الأجناس من دور كبير في تطوير اللغة والتحفيز على المواكبة النقدية.

- تشجيع التنظيمات المهتمة بالكتابة والحاضنة للكُتاب بالأمازيغية ، مثل رابطة "تيرا" ⵜⵉⵔⴰ+ بأكادير، وذلك لما تسمحُ به من عقد لقاءات بين الكتاب الشباب وتأطيرهم وخلق الحوار الأدبي في ما بينهم لتطوير تجاربهم وتوضيح الرؤى الإبداعية المختلفة التي تتفاعل في الساحة الأدبية الأمازيغية.

- تنظيم مسابقات في النقد الأدبي تخصص لها جوائز هامة لا تقلّ قيمة عن جوائز الإبداع الأدبي، والعناية بطبع الإنتاجات الفائزة والتعريف بها.

- العمل على إيجاد برنامج تلفزيوني يُعنى بالكتاب الإبداعي الأمازيغي، وبعرض الآراء النقدية حول ما يكتب وينشر.

لا شك أن هذه الخطوات تمثل برنامجا طموحا وحافلا، لكن تحقيقها سيكون بمثابة نهضة حقيقية للأدب والنقد الأمازيغيين، وهي النهضة التي ستكون لها لا شك انعكاسات إيجابية كبيرة على وضعية الأمازيغية لغة وهوية وثقافة في عمق الدينامية المجتمعية بالمغرب.

الأدب الأمازيغي والخطاب النقدي

أحمد المنادي
المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية – الرباط

لاشك أن النقد الأدبي، بوصفه عملية مصاحبة وموازية للعمل الإبداعي، قديم قدم الإبداع نفسه. فلا يتصور أن يكون ثمة إبداع دون نقد مادام هناك متلق يستقبل عمل المبدع ويتلقاه شفاهة أو كتابة. والنقد في هذا النطاق يختلف ويتفاوت باختلاف اللغات والسياقات التاريخية والثقافية، وتفاوتِ الأنساق المُنتجة لكل خطاب أمْكن إدراجه ضمن دائرة النقد. فالنقد في الثقافات الشفهية مختلف عنه في الثقافات الكتابية القائمة على الكتابة والنشر. كما أنه يتباين بتباين طبيعة كل ثقافة بالنظر إلى مراحلها التاريخية، حيث عادة ما يتم الحديث عن مراحل في الخطاب النقدي: نشأة المفاهيم فتطوّرها ثم اندماجها في إطار تصورات ونظريات. وعندما نتأمل تاريخ النصوص الأدبية والفنية في الآداب العالمية، التي استطاعت أن تخترق حدود الزمان والمكان وحتى اللغة، نجد أن ذلك تم بفضل التلقي والقراءة، أي استقبال النصوص ونقدها من قِبل المتلقين (مع ما تحيل عليه صيغة الجمع هنا من اختلاف درجات التلقي والنقد ومستوياتهما). وإذا كانت بعض الآداب بمعية خطاباتها النقدية قد كُتِب لها الانتشار بسبب ارتباطها بلغات وثقافات عالمية، فإن ذلك لا يعني أن الآداب التي بقيت محصورة في إطار ثقافاتها الشفهية لم تحظ بالقراءة والتلقي النقديين كما هو حال الآداب الأمازيغية.

لقد سبق للإبداع الأمازيغي، في زمن الاحتلال الأجنبي للمغرب، أن كان موضوعا للبحث والقراءة من طرف مجموعة من المهتمين أو المستمزغين خاصة من الفرنسيين، وكانت قراءتهم هذه مطبوعة بسياقها التاريخي والسياسي، كما كانت محكومة في معظمها بمقاصد لا تسلم من نزعة الهيمنة كما هو حال القراءات الكولونيالية لآداب الشعوب المستعمَرة. فبالرغم من الجهود التي بذلها هؤلاء وهم يقاربون أدبنا الأمازيغي ويقرؤونه، إلا أن العوائق المعرفية والأحكام المُسبقة منعَتهم من اكتشاف حقيقة الإبداع وطاقاته الجمالية، ومِن ثم حالَتْ دون تأسيس نقدٍ أدبي يحْتكم إلى مقاييس الفن وقواعده.

وإلا كيف لقارئ أو ناقد يستصغر أدبا أو إبداعا أن يسبر أغواره الفنية ويزيل الغبار عن مظاهره الجمالية، بل إن ديْدن بعضِهم أنْ يحاكم هذا الأدب ويتهمه بالقصور أو التخلف أو البدائية. وقد اعتقد بعضهم "أن تجليات الكتابة الأدبية لدى الأمازيغ محاولات أوّلية محدودة من حيث الشكل والمضمون، وهي تعكس في واقع الأمر مدى تخلّف المجتمعات الأمازيغية"[1] وأن "الأجناس النثرية لدى الأمازيغ موسومة بالسذاجة والفطرة وانعدام الخيال المبدع، أمّا الأجناس الشعرية فيُعْوِزها الابتكار فكرا وتعبيرا"[2]. وهكذا تناول الخطاب النقدي الكولونيالي النصوص الأمازيغية تناولا إثنوغرافيا يقصد إلى الوصف الثقافي والاجتماعي لغاية استنتاج خصائص الذهنيات المنتجة لهذا الإبداع، شعرا ونثرا. ومع ذلك لابد من التأكيد على الجانب الإيجابي في نقد المرحلة الكولونيالية، إذ أسهم في جمع عدد مهم من النصوص الأدبية الشعرية والنثرية التي كانت مهددة بالضياع[3]، حيث تم تدوينها وتوثيقها ونشرها في كتب ودوريات ومنابر متخصصة.

ومن هذا المنطلق تبدو أهمية البحث عن نقد يتخذ الأدب الأمازيغي مادته ومنطلقه، ويتحرّى في قراءتها الموضوعية بعيدا عن الأحكام المسبقة وعن الارتهان لبعض الخلاصات أو المواقف السلبية التي حالت دُون دراسةٍ علمية لهذا الأدب، خاصة من طرف من كانوا سبّاقين إلى التعاطي معه في مراحل زمنية سالفة. كما أن الأمر يحتاج إلى التحرر من التصنيفات التي تبخس الأدب الأمازيغي قيمتَه وتمتنع عن مقاربته بدعوى انتمائه إلى دائرة الثقافة الشعبية لا العالمة.

هل يمكن الحديث عن نقد أدبي أمازيغي؟

من المعلوم أن النقد عملية بعدية تعقب الإبداع شفهيا كان أم مكتوبا، ينمو معه ويتطور وفقا للسياقات التاريخية والثقافية التي تُنتج فيها النصوص. ولعل

---

[1] بوكوس، أحمد قراءة في كتاب *Essai sur la littérature des Berbères* لِ Henri Basset مجلة المناهل، عدد 65/64 نونبر 2001، ص 579.

[2] م، ن، ص 580.

[3] من بين النماذج المهمة في هذا الباب يمكن الإحالة هنا على أعمال:

- Delaporte J. Honorat, (1840).
- Justinard Leopold 5, (1925).
- Laoust Emile, (1949) et (1928).
- Roux Arsène, (1942).

من الشروط الضرورية لوجود نقد أدبي أمازيغي وجودُ المتن الإبداعي الأمازيغي أولا، ثم تَلَقِّي هذا المتن وقراءته من طرف النقاد أو الدارسين ثانيا، ومن خلال هذا التلقي وهذه القراءة يمكن تشييد صورة عن طبيعة الخطاب الذي واكب النصوص الإبداعية الأمازيغية، تسمح بالجواب عن التساؤل المطروح إيجابا أو سَلبا. وإذا صحّ أن كل حديث عن نقد أدبي عادة ما يحيل على نقد مكتوب، فإنه يصحّ كذلك أن نتحدث عن نقد شفوي غير مكتوب مادام النص الإبداعي الأمازيغي شفويا في أصله كما يفيد تاريخُه. من هذا المنطلق، يمكن التأكيد على أهمية البحث في النقد المعتمِد على الممارسة الشفوية في تاريخ تلقي الإبداع الأمازيغي، قبل الخوض في النقد المكتوب. فالنقد الشفوي يكتسب قوته من كونه سابقا من الناحية الزمنية وشاهدا على تلقي النص الأدبي الشفوي، كما يمكن أن يكون مجالا خصبا ربما يؤسس لخطاب نقدي مكتوب. ولذلك نرى من الضروري أن ينصب اهتمام الباحث في هذا المجال على حصر الأحكام النقدية الشفوية التي واكبت الشعر الشفوي وتفكيكها وبيان مصطلحها وطبيعتها ومرجعيتها، ونوعية المواضعات التي تسند إليها. فلا شك أن المتون الأمازيغية، وهي كثيرة، تسعفنا في ترصّد الكثير من التعابير والألفاظ التي كانت تعبر عن تلقي الشعر ووصفه، واستحسانه أو استهجانه، كما في بعض التعابير التي نجدها مبثوثة في ثنايا النصوص الشعرية الشفوية من قبيل: *تاميْمْتْ نْ ؤمارگ، تاميْمْتْ نْ واوالْ، تاطْفي نْ ؤمارگْ، أمْشاشْكا نْ واوالْ، أبْجْرْ نْ تْگورِي، أسْمْحادَا نْ واوالْ، أمارگ أماگوسْ، أزُوزّْرْ، تايُّوگا، رّْوَا، ئزيضْ*... إن هذه الألفاظ وغيْرَها، المتداولةَ في شعرنا الشفوي يمكن أن تمثل مادة مصطلحية لبناء مصطلحات النقد الأمازيغي، مادامت تعبيرا عن انطباعات الشعراء والمتلقين تجاه الشعر، وعن تفاعلهم معه. وسيكتشف المتأمل في الشعر الشفوي أنه حافل برموز وصيغ وأحكام وليدة الردود والانطباعات النقدية العفوية، تعكس في مجملها الحس المنهجي للشاعر والمتلقي ونزوعهما النقدي. ونشير هنا إلى أن الانطباعات النقدية ومفردات اللغة الواصفة التي اعتمدها الشاعر الشفوي في توصيف الإبداع، تستند إلى مرجعية أساسية تكمن في المواضعات الاجتماعية، وتستمد معجمها من الحياة المعيشة للمبدع والمتلقي وبيئتهما. ولعل ذلك مدعاة إلى ضرورة النبش في تقاليد تلقي الأدب الأمازيغي الشفوي، باعتبارها ستساعد على تفكيك مكونات سنن التلقي وآفاقه، ومن ثم رصد العناصر الأولية والصياغات والآراء النقدية التي تؤسس للخطاب النقدي/ التلقائي الانطباعي.

إننا نعتبر دراسة المادة اللغوية الحاملة لدلالات النقد والتقييم في تلقي الأدب الأمازيغي خطوةً مهمة للتفكير في بلورة تصور نقدي يسمح بمواجهة النص الإبداعي الأمازيغي مواجهة نقدية جمالية تستند إلى الذخيرة المفهومية والاصطلاحية التي هي وليدة هذا الأدب نفسه. كما أن هذا الخطوة أساسية للانتقال إلى مرحلة موالية بدت فيها ملامح الخطاب النقدي المكتوب تلوح معالمها وتتمايز بتؤدة. ومَن جاس خلال المقالات والدراسات والبحوث التي تناولت الإبداع الأمازيغي، سيكتشف لا محالة أن ثمة إصرارا على تشييد خطاب حول الأدب الأمازيغي، يستند إلى وعيٍ نقدي وليدِ المرحلة.

أسباب ظهور الوعي النقدي

ما من شك في أن صيرورة تلقي الإبداع الأمازيغي محكومة بسياقات تاريخية وسوسيوثقافية موجِّهة لعملية التلقي ومؤثرةٍ فيها. ولذلك لا يصح الحديث عن تبلور خطاب نقدي أمازيغي، في السنوات الأخيرة، دون استحضار جملة من العوامل والأسباب التي ولّدتْ لدى المهتمين بالأدب الأمازيغي وعيا خاصا بهذا الموضوع، وأسهمتْ في نشوء حركة نقدية كسرت حواجزَ وفتحتْ آفاقا لقراءة النص الأمازيغي وتلقيه. ويمكن إجمال هذه العوامل في الآتي:

1. تشبّع كثير من المهتمين بقراءة الإبداع الأمازيغي وتأثّرهم بالخطابات النقدية السائدة في ساحة الأدب العالمي بلغاته المختلفة. وسيعطي هذا التشبع صورة لانتقال بعض المفاهيم والرؤى إلى حقل الأدب الأمازيغي، بحيث اعتُمدتْ بمثابة أدوات تحليلية ونقدية يُستعان بها في قراءة هذا الأدب، ويمكن الإحالة على جملة من الأعمال المقدَّمة في هذا السياق لأحمد عصيد[1] والحسين المجاهد[2] والحسين سكَنفل[1] ومحمد أقوضاض[2] ومحمد الوالي[3]...

---

[1] "عن قيود الضحك والبكاء" جريدة العلم بتاريخ 9 يناير 1981، ص 2 و7. "هاجس التحديث في النص الشعري الأمازيغي المكتوب" مجلة آفاق، عدد 1 سنة 1992، ص من 135 إلى 139. "خطاب الحكمة في الشعر الأمازيغي"، تاسكلا ن تمازيغت، مدخل إلى الأدب الأمازيغي، الملتقى الأول للأدب الأمازيغي بالدار البيضاء 17 و18 ماي 1991، ص من 143 إلى 153. "ديوان الشعر الأمازيغي الجديد بين سلطة المسموع وأزمة المكتوب"، أعمال ندوة تكريم الشاعر الرايس حماد أمنتاكَ، منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، ص من 51 إلى 70.

[2] "لمحة عن الأدب الأمازيغي في المغرب" مجلة آفاق ع 1سنة 1992، ص من 125إلى 134.
«La poésie berbère tachelhit entre l'oralité et l'écriture : cas de la production de M. Moustaoui » in *Ecriture et oralité*, Actes du colloque organisé par FLSH Fès 1992. pp 195-203.

2. انفتاح بعض كليات الآداب والعلوم الإنسانية في المغرب على الأدب الأمازيغي واعتباره موضوعا للبحث، وذلك في إطار الإهتمام بالثقافة والآداب الشعبية من الناحية الأكاديمية. وقد كان لهذا الانفتاح أثره البيّن في نشوء الوعي النقدي واستشراف بعض المعالم الضرورية لتشييد خطاب نقدي أكاديمي حول الإبداع الأمازيغي. فلئن كان الاهتمام في البداية منصبا على جمع المتون الأدبية الشفهية وتوثيقها والحرص على تنقيحها ودراسة بعض جوانبها[4]، فإن الأمر سرعان ما تحول إلى تجريب النظريات والمفاهيم المسنودة بمناهج نقدية معهودة في النقد الأدبي العالمي، مما أعطى طابعا جديدا لقراءة الأدب الأمازيغي ونقده في المستوى الأكاديمي[5]. ولعل هذا التوجه سيتقوى ويتطور مستقبلا بفعل عملية إدماج الأمازيغية في منظومة التربية والتكوين والبحث العلمي التي عرفتها بلادنا مؤخرا. فقد أُحدثتْ في بعض المؤسسات الجامعية مسالك للدراسات الأمازيغية ومستويات الماستر

« La dimension interculturelle dans la poésie berbère tachelhit moderne » in *L'interculturel au Maroc*, éd. Afrique Orient 1994, Casablanca.

« Poétique de Mohammad Moustaoui ou Poésie de l'entre-deux » in *La littérature amazighe Oralité et écriture*, Actes du colloque international organisé par CEAELPA-IRCAM, Rabat, l23 - 25 octobre 2003, pp 217-221.

[1] "الرؤية المأساوية وأثرها في بناء الأسلوب الشعري للقصيدة الأمازيغية الحديثة بسوس"، تاسكلا ن تمازيغت، مدخل إلى الأدب الأمازيغي، الملتقى الأول للأدب الأمازيغي بالدار البيضاء 17 و18 ماي 1991.

[2] "شعرية السرد الأمازيغي"، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، 2007، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط.

[3] "ملحمة أدهار أوباران: أنشودة المقاومة الريفية"، 1997، مطبعة المناهل، الرباط.

[4] نحيل في هذا الباب على بحوث من قبيل: "الشعر الغنائي السوسي"، رسالة دبلوم الدراسات العليا للباحث عبد الله المعاوي، تحت إشراف ذ عباس الجراري، نوقشتْ بتاريخ 13 يونيو 1984 بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط. و"الشعر الأمازيغي المنسوب إلى سيدي حمّو الطالب"، رسالة دبلوم الدراسات العليا للباحث عمر أمرير، تحت إشراف ذ عباس الجراري، نوقشتْ بتاريخ 12 يونيو 1985 بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط. و"مساهمة في دراسة الأدب الأمازيغي: شعر الحاج بلعيد نموذجا"، رسالة دبلوم الدراسات العليا للباحث الحسين بن إحيا، تحت إشراف ذ محمد خليل، نوقشتْ سنة 1997 بكلية الآداب والعلوم الإنسانية عين الشق الدار البيضاء.

[5] يمكن الإشارة إلى: "الحكاية الشعبية الأمازيغية السوسية: البنية والوظيفة"، رسالة دبلوم الدراسات العليا للباحث محمد بادرة، نوقشتْ سنة 1997 بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط. و"القصيدة الأمازيغية السوسية: دراسة نصية"، رسالة دبلوم الدراسات العليا للباحث محمد إيدار، نوقشتْ سنة 1999 1984 بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بمراكش. و"تناصية الأنساق في الشعر الأمازيغي السوسي"، أطروحة الدكتوراه للباحث محمد جودات، نوقشت سنة 2002 بكلية الآداب والعلوم الإنسانية عين الشق الدار البيضاء. و"الشعر المغربي الأمازيغي الحديث بسوس: مقاربة لظاهرة الديوان الشعري"، أطروحة الدكتوراه للباحث أحمد المنادي، نوقشت سنة 2002 بكلية الآداب والعلوم الإنسانية عين الشق الدار البيضاء.

التي من شأنها أن تفتح آفاقا جديدة لدراسة الأدب الأمازيغي ونقده، وأن يكون أطرها وباحثوها دعامة وسندا للجهود والبحوث الأكاديمية التي تصبّ في هذا الاتجاه. وهنا لابد من التذكير بالدور الذي نهضت به الجامعة المغربية في بناء المشهد النقدي المغربي، حيث كانت في السبعينات فضاء معرفيا وورشا نقديا عجّل ببروز مشروع النقد المغربي المعاصر وتَشكُّل مساراته وتوجهاته[1].

3. نشاط حركة الإبداع والنشر باللغة الأمازيغية. فبعد أن كان الشعر مهيمنا على حركة الإبداع الأمازيغي خلال عقود كثيرة، نشأت أجناس أدبية جديدة وأشكال من الكتابة تنمّ عن رغبة في التعبير والإبداع بطرق مختلفة، تستلهم الإبداع العالمي وأجناسه. ففي هذا السياق ظهرت كتابات ونصوص سردية تؤطر نفسها ضمن الرواية والقصة والمسرح، وتشكّل مادة خاما للدراسة والنقد. كما أسهمت هذه الحركة في نشاط عملية النشر التي تسارعت في السنوات الأخيرة[2]، والتي من شأنها أن تعزز مجال الكتاب والإصدار في المغرب، بلغة وبأشكال جديدة.

4. انتشار الصحافة الإلكترونية ودورها الفعال في تشجيع الكتابة النقدية. فقد فتحت مواقع إلكترونية كثيرة، خاصة المتخصصة في الأمازيغية، صفحاتها لنشر النصوص الإبداعية الأمازيغية وتقديم قراءات فيها، بل إن ثمة بعض المواقع الخاصة بالتعريف بالأعمال الإبداعية الأمازيغية نصوصاً ومجموعاتٍ[3]. كل هذا ولّد خطابا نقديا رقميا انسجاما مع ما تعرفه حركة النقد في اللغات الأخرى، واستفادة مما تتيحه الثورة التكنولوجية من إمكانات ووسائل حديثة.

---

[1] يمكن العودة إلى "دليل الأطروحات والرسائل الجامعية المسجلة بكليات الآداب بالمغرب" الصادر في عدة أجزاء تحت إشراف ذ عمر أفا، ضمن سلسلة دراسات بيبليوغرافية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس بالرباط. من خلال تصفح هذا العمل البيبليوغرافي يمكن تشكيل صورة عن طبيعة الأعمال الجامعية التي رسمت ملامح الخطاب النقدي في الجامعة المغربية خلال المرحلة المذكورة.

[2] هناك العشرات من الأعمال التي نُشرت في مختلف الأجناس الأدبية، شعرا ونثرا، كما في الترجمة من الأمازيغية وإليها.

[3] نشير مثلا إلى المواقع الإلكترونية الآتية:

www.amaynu.net

www.art-amazigh.discutforum.com

www.tirrawal.canalblog.com

5. اهتمام بعض الجمعيات والإطارات الثقافية بالأدب من خلال تنظيم أنشطة ضمن برامجها ذات صلة بالإبداع الأمازيغي وقضاياه. إضافة إلى بروز الوعي بضرورة تأسيس إطارات تنظيمية أدبية على غرار "رابطة تيرّا" التي تم تأسيسها بمدينة أكادير[1].

6. الجهود التي يبذلها المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية خدمة للأدب الأمازيغي، إن على مستوى النشر[2]، أم على مستوى البحث والدراسة كما هو الحال بالنسبة لهذا اليوم الدراسي الذي نحن بصدده اليوم حول النقد الأدبي الأمازيغي، وما تعكف عليه مؤسسة المعهد من أنشطة ولقاءات تصب في الموضوع[3].

إن الحركية التي تعرفها ساحة الكتابة باللغة الأمازيغية، تؤشر على وجود رغبة في تشييد خطاب نقدي بخصوص الإبداع الأمازيغي. لكن هذه الرغبة تحتاج إلى انخراط جماعي، أفرادا ومؤسسات، وفق استراتيجية قائمة على جملة أمور:

✓ تحديد المفاهيم وتوضيح التصورات الخاصة بالأدب الأمازيغي وأنواعه المختلفة، وذلك انطلاقا من عملية تحديدٍ واختيارٍ للنماذج النصية

---

[1] تأسستْ رابطة الكتاب بالأمازيغية "تيرّا" بمدينة أكَادير يوم 10 يوليوز 2009، وهي إطار ثقافي يهتم بالكِتاب الأمازيغي وبالإبداع المكتوب بالأمازيغية. وقد نظّمتْ جملة من الأنشطة ذات الطبيعة الأدبية من قبيل اللقاءات النقدية وقراءات في الإبداع الأمازيغي، وجوائز تشجيعية للمبدعين بالأمازيغية.

[2] يمكن الإشارة على سبيل المثال إلى الأعمال الآتية: شعرية السرد الأمازيغي لمحمد أقوضاض، والنار والأثر لرشيد الحاحي، والغزل في الأغنية الأمازيغية لبوشتى ذكي ومحمد المسعودي، والرمزية في الشعر الأمازيغي أيت مرغاد نموذجا لعلي شرويط، وتاريخ الأدب الأمازيغي مدخل نظري (كتاب جماعي)، ودراسات في الفكر الميثي الأمازيغي لمحمد أوسوس. كما نشر المعهد أعمالا إبداعية شعرية وسردية تجاوزتْ ثلاثة عشر عملا.

[3] نظم مركز الدراسات الفنية والتعابير الأدبية والنتاج السمعي البصري بالمعهد مجموعة من اللقاءات والندوات التي خصصت للأدب الأمازيغي، نشير منها إلى: ندوة دولية حول الأدب الأمازيغي، الشفاهة والكتابة، الحصيلة والآفاق، سنة 2003، ومائدة مستديرة حول تاريخ الأدب الأمازيغي سنة 2004، وندوة دولية حول الأنماط الشعرية التقليدية الأمازيغية سنة 2005، وندوة وطنية حول المسرح المازيغي سنة 2006، وندوة حول الهجرة في الثقافة الأمازيغية سنة 2007.

الإبداعية التي يمكن اعتبارها علامات على النوع الأدبي، أو ما يسمى بالنصوص التمثيلية، سواء في الأدب الشفوي أو الأدب المكتوب ؛

- ✓ إنجاز مونوغرافيات خاصة بالأدب الأمازيغي في مختلف مناطق المغرب، وفقا لأعراف البحث العلمي، والتي من شأنها أن تشكّل مادة يشتغل عليها المهتم بتأريخ الأدب أو نقده ؛

- ✓ تفكيك مختلف الكتابات التي واكبتْ عملية تلقي الإبداع الأمازيغي قصد استخلاص آليات القراءة والتلقي المعتمدة في هذا الباب ؛

- ✓ تعميق البحث المصطلحي في مجال الأدب الأمازيغي بشكل يساعد على توفير المادة المعجمية الكفيلة بالمساعدة على قراءة النص الأمازيغي ؛

- ✓ استثمار مدونات النصوص المنشورة المتوفرة، أو التي في حوزة الباحثين أو لدى المؤسسات (خاصة المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية).

من أجل ميتالغة نقدية أمازيغية
معطيات أولية

محمد أسوس
جامعة إبن زهر – أكادير

لقد شكل الانتقال إلى الكتابة حدثا تأسيسيا، أدى إلى تحقيق تراكم أدبي مكتوب غير معهود في تاريخ الأمازيغية، جعلها تعانق حقولا وأجناسا مستجدة بالنسبة لها، من قبيل المسرح والرواية والقصة القصيرة، وقد مكن هذا التراكم من إغناء الأمازيغية، وتفجير إمكاناتها، وكشف طاقاتها التعبيرية لبناء لغة أدبية متميزة ترقى عن لغة التخاطب اليومي والتواصل الشفوي، مما ساهم في إخراج الثقافة الأمازيغية من دوائر الشفوية و"الفلكلرة" والتقليد لإدراجها في سياق عصري منفتح على الأفق الكوني. غير أن المواكبة النقدية لهذا الانتاج الأدبي لا تزال محتشمة أو متعثرة، وما ينجز في هذا الإطار إنما يتم في معظمه باللغتين العربية والفرنسية، وغالبية الدراسات الأدبية للأدبين الشفوي والمكتوب معا، مما يمكن اعتباره أعمالا مرجعية في هذا الباب، تمت بالفرنسية[1].

وإذا كان هذا التراكم الأدبي والمواكبة النقدية المنشودة يندرجان في أفق مشروع ثقافي أكبر، هو تأهيل الأمازيغية وجعلها قائمة بذاتها لا تحتاج لوساطة لغة أخرى في مقاربة منتوجاتها ووصفها بحيث تكون لغة للإبداع في مختلف المجالات، ولغة لقراءة هذا الإبداع وتحليله في الآن ذاته، فإن ذلك يتطلب بذل جهد أكبر لإنتاج وممارسة نقد أمازيغي[2] بلغة أمازيغية، وهو أمر لا يمكن أن يتم في غياب معاجم اصطلاحية متخصصة، وفي مقدمتها معجم في مجال النقد والمصطلحات الأدبية، إذ يصطدم النقاد والكتاب الذين يحركهم

---

[1] يمكن التمثيل لهذه الأعمال بكتاب H. Basset, *Essai sur la littérature des berbères* الذي أنجز منذ سنة 1920 وكتاب: P. Galand-Pernet, *Littératures berbères. Des voix, des lettres*, Paris, PUF, 1998
وكتاب: A. Bounfour, *Introduction à la littérature berbère. I. La poésie*, Paris/Louvain, Peeters, 1999.

[2] النقد يكون أمازيغيا باعتبار لغته وليس باعتبار الانتماء الاتني لصاحبه أو المادة التي يشتغل عليها.

هذا الطموح بمشكلة المصطلح، مما يفرض ضرورة بناء ميتالغة نقدية وأدبية تسعف النقاد والمهتمين.

وغياب لغة اصطلاحية، وإن كان يشكل عاملا محبطا قد يفسر ندرة الأعمال النقدية التي تمت بالأمازيغية، إلا أنه لم يفت العزائم، ولم يمنع بعض الباحثين والكتاب من رفع التحدي، فأثمرت جهودهم قراءات بالأمازيغية محكومة بالوعي النقدي وقصديته، ونمت عن مجازفة باجتراح المصطلحات بشكل فردي في غياب مؤسسة مؤهلة قبل ظهور المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، ويمكن الإشارة في هذا الإطار إلى عشرات المقالات والقراءات[1] المنشورة في المجلات والجرائد الأمازيغية مثل أدرار وتاسافوت وتامونت وتاويزا وأماضال أمازيغ...، كما تعرف الساحة منذ مطلع الألفية الثالثة صدور بعض الأعمال النقدية والدراسات بالأمازيغية في شكل كتب يمكن التمثيل لها بكتاب (أمودار غ أوميين د إيوليون دّرنين ن تمازيغت) لرشيد الحسين[2] سنة 2000، وabrid ghar yizran لمحمد شاشا[3] الصادر بنفس السنة بهولاندا، وكتابا محمد جلاوي عن الأجناس التقليدية للشعر والنثر القبايليين بالجزائر[4]، إضافة إلى كتاب لجمال حمري- بعنوان anadi di tmdyazt صادر عن منشورات المفوضية السامية للأمازيغية بالجزائر سنة 2007، كما يمكن اعتبار بعض التقديمات التي تكتب لبعض الإبداعات بمثابة إرهاصات للكتابة النقدية الأمازيغية بالأمازيغية.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه المجهودات إنما تستثمر ما هو متداول من المصطلحات ذات الطابع النقدي الأدبي، سواء منها تلك التي تأتت من الممارسة الإبداعية الكتابية، وأسفرت عنها الجهود الفردية والجمعوية في إطار النهضة الثقافية الأمازيغية الحديثة، أو المتوارثة من التراث الأدبي مما

---

[1] من القراءات الأولى في هذا المجال العرض الذي ألقاه أحمد بوكوس في مقر جمعية تاماينوت في بداية التسعينيات عن ديوان تيميتار، فضلا عن مقالات نشرها كل من الحسين واعزّي والحسين بنيحيى كويجّان ومحمد أكوناض وغيرهم في بعض الإصدارات من قبيل كتب الجامعة الصيفية بأكادير ومجلة أمود وجريدة تاسافوت وتامونت، والكتابان الشعريان اللذان أصدرتهما جمعية أورير (أسلال ن تگوريوين سنة 2007 وئضرفان ن تيرّا سنة 2008).

[2] هذ الكتاب مزدوج اللغة فهو مصوغ بالعربية والأمازيغية ولذا عنون بالعربية أيضا (الحيوان في الحكايات والأمثال الأمازيغية) من منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي سنة 2000.

[3] وهو كتاب يدرس الأشعار الأمازيغية القديمة بالريف (إيزران) بأمازيغية الريف.

[4] M. Djellaoui, *Tiwsatin timensayin n tesrit taqbaylit* , 2007.

M. Djellaoui, *Tiwsatin timensayin n tmedyazt taqbaylit* , 2007

كان يتداوله الأمازيغ في ممارساتهم الأدبية الشفوية منذ القدم لتعيين مختلف التعبيرات الأدبية التقليدية، لذا يمكن التمييز ضمن هذا الرصيد الاصطلاحي الأدبي الموظف حاليا في الأوساط المهتمة بالشأن الأدبي الأمازيغي بين شقين أحدهما موروث والثاني مستحدث.

الشق الموروث

وهو الجزء المنتمي إلى التقليد الشفوي، ويهم أساسا الأجناس الأدبية التراثية والكلاسيكية من شعر ومرويات وأمثال وألغاز..

- الشعر

يمكن التأكيد في هذا الإطار على أن الأمازيغ لم يتفقوا لا قديما ولا حديثا على مصطلح واحد مشترك يخص الشعر كنوع أدبي، ولهذا السبب نلاحظ أن الشعراء الرواد الذين مارسوا الكتابة الشعرية الأمازيغية وخاضوا غمار تجربة إصدار الديوان من قبيل سلام السمغيني[1] بالريف ومحمد مستاوي[2] وعبد الرحمان بلوش[3] وعلي أزايكو[4] والحسين جهادي[5] بسوس..، قد تجنبوا الإشكال الاصطلاحي باختيارهم التعيين العربي (ديوان شعري أمازيغي).

وإذا كان الاتجاه عند الجيل الجديد من الكتاب المبدعين بسوس والوسط والقبايل بالجزائر يسير نحو تبني مصطلح تامديازت كمقابل للشعر والقصيدة معا، وأمدياز كمقابل للشاعر[6]، وهما مصطلحان مستمدان من التراث الشفوي وسط المغرب، ومقترحان في معناهما الاصطلاحي المشار إليه من قبل واضعي معجم أماوال ن تمازيغت تاترارت[7]، فإن الاضطراب لا يزال يسم

---

[1] الراحل سلام السمغيني كان اول شاعر بالريف أصدر ديوانا فرديا في بداية التسعينيات في إطار تجربة الديوان، إذ نشر ديوان ما توشيد إيك رحريق إينو.

[2] أصدر محمد مستاوي خمسة دواوين شعرية حتى الآن، وهي إسكراف، تاضصا د ئمطّاون، أسايس، تاضّانكيوين، مازّا تنّيت، وأخير جمع هذه الدواوين في كتاب واحد معنون بالأعمال الكاملة لمحمد مستاوي.

[3] أصدرعبد الرحمان بلوش ديوانا بعنوان أوال ن وار أوال بالحرف العربي سنة 1996.

[4] للراحل أزايكو ديوانان بالحرف العربي، وهما تيميتار سنة 1988 وإيزمولن سنة 1995.

[5] للحسين الجهادي ديوان واحد بعنوان تيماتارين صدر له بالحرف العربي سنة 1997.

[6] أمدياز يعني في أصله بالأطلس المتوسط: الشاعر الجوال، أو الشاعر المنشد.

[7] أماوال هو أول مؤلف ذي أهمية كبرى في مجال للتوليد والخلق المعجمي الأمازيغي تم إنجازه تحت إشراف الراحل مولود معمري، صدر منذ أوائل السبعينيات من القرن الماضي.

الحقل الاصطلاحي في الشعر المكتوب نفسه[1]، ففي الريف مازال الكتاب الشباب مترددين بين إيزران[2] المصطلح التراثي وأسفرو[3] مستنكفين من استخدام مصطلح تامديازت لأسباب سوسيولسنية خارج لغوية[4]، ومتبنين أحيانا أحيانا مصطلحا مستحدثا مشتقا في صيغة مورفولوجية معربة من إيزري للدلالة على الشاعر، وهي أزراوي مع أن صيغة إيمزري أو إيمزّلي هي المنضبطة للبنيات المورفولوجية الأمازيغية، وهي ليست نحتا بما أن هذه الأخيرة متداولة لدى التوارك بالنيجر[5].

لقد استعملت فاضمة الورياشي مثلا مصطلح إيزران في ديوانها[6] issrmd iyi wawar، واستعملت مايسة المراقي مصطلح أسفرو في ديوانها ashinhen n iZuran وهو مأخوذ من التراث الأمازيغي القبايلي[7]. وتجدر الإشارة إلى أن مصطلح الديوان أو المجموعة الشعرية والبيت الشعري نفسيهما يتسمان في استعمالهما الأمازيغي بالتعددية، فالبيت الشعري يطلق عليه أحيانا ئزلي، وأحيانا تافيرت كما في القبايل، وأحيانا تيونت[8]، بينما يتم التردد في المجموعة الشعرية بين أمّود وتاوشكينت وتادلا[9].

---

[1] حتى المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية نفسه لم يسلم من هذا الاضطراب، فديوان *تينيتين* لمحمد واكَرار يحمل تعيينا جنسيا هو تيمديازين بينما يحمل ديوان *تيقت* لسعيد أقوضاض تعيين ئزران.

[2] وهو النطق المحلي لإيزلان بالريف، علما بأن أهل الريف في الغالب يقلبون اللام المخففة راء حتى في الكلمات ذات الأصل العربي.

[3] يعني أسفرو في القبايل مقطوعة شعرية كيفما كان طولها، وقد يعني مقطوعة متكونة من ثلاثة مقاطع ثلاثية tercets.

واللفظة من فعل سّفرو: نظم قصيدة، قرض شعرا، لكنه يعني في أصله: حل أو فك ما انعقد، أوضح، فسّر من فعل فرو: حل عقدة أو فك ما كان متشابكا أو فصل إلخ.

[4] للفظة تامديازت دلالة سلبية في بعض مناطق الريف، لأسباب سوسيولوجية خاصة.

[5] فالتوارك يستعملونها بمعنى المغني أو الشاعر المنشد، أنظر بهذا الصدد:

G. Alojaly , K. Prasse, M. Ghabdouane, *Dictionnaire touareg-français (Niger)*, Museum Tusculanum Press, 2003, p. 886.

[6] صدر هذا الديوان سنة 1998.

[7] صدر هذا الديوان سنة 2004 عن مطبعة طريفة كراف ببركان.

[8] وهذا المصطلح الأخير هو الذي تبناه المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية في كراسة الأستاذ.

[9] فضلا عما يتعلق بمصطلح الشعر، نجد أيضا تعدد في المصطلحات المستعملة كمرادف للديوان أو المجموعة المجموعة الشعرية، ففي القبايل يستعمل مصطلح أمّود المشتق من جذر تاركي هو (يومد) بمعنى قطف وجنى، وهو الأصل في تسمية أمود بسوس (البذرة)، وهذا المصطلح محكوم بالمرجعية اللغوية الفرنسية كترجمة حرفية لمصطلح Recueil، كما يستعمل الشاعر القبايلي بلقاسم إيحيجاتن مصطلح تاموستا، وهو مصطلح أمازيغي قديم يكاد يسقط من الاستعمال في القبايل، ويعني الضمة أو الباقة، وهو الأصل في تسمية مدينة موستغانم يالجزائر (تاموستا أو أموستا أو غانيم) أي ضمة من قصب، إذ القب منتشر بكثرة في ذلك المكان. بينما التردد في سوس لا يزال بين تاوشكينت ن تمديازين (باقة قصائد) و(تادلا ن تمديازين)، وتادلا تعني في أصلها ضمة سنابل وكان حسن ئدبلقاسم أول من استعملها بهذا المعنى في مجموعته الشعرية تاسليت أونزار سنة 1986.

في الشعر الشفوي لاحظ كل الباحثين وفي مقدمتهم عبد الله بونفور[1] وPaulette Galand-Pernet[2] هذه التعددية والاضطراب الدلالي المميزين للحقل الاصطلاحي الشعري الشفوي، حيث تتداول عبر جهات تامازغا ألفاظ متعددة تدل على الشعر وعلى الغناء في الآن نفسه، أو تدل على أنماط مختلفة من الأشعار ذات طابع طقوسي أو مناسباتي، ففي سوس والجنوب عموما يستعمل مصطلح أمارگ الذي يعني لغويا الشوق واصطلاحا يتخذ طابعا متعدد الدلالة، إذ يعني الشعر المغنى كما يعني الطرب[3]، إلى جانب مصطلحات أخري تحيل على أنواع شعرية مختلفة حسب المناسبات والسياقات الاحتفالية مثل: أنعيبار[4]، تاسوغانت[5] وتازرّارت[6] وأسالآو[7] وأراسال[8] وتاماواشت[9] وتاماواشت[9] وإيزويرّيگن[10] إضافة إلى إيزلان.

---

[1] A. Bounfour, *Introduction à la littérature berbère. I. La poésie*, Paris/Louvain, Peeters, 1999.

[2] P. Galand- Pernet, *Littératures berbères. Des voix, des lettres*, Paris, PUF, 1998.

[3] يقال في سوس: إيسمورگ يي واوال بمعنى أطربني، وشعر الروايس المغنى لا يمكن أن يسمى إلا بأمارگ. ويعتبر عمر أمارير من أوائل من أوردوها كمرادف للشعر، وكان حسن إيد بلقاسم قد اشتق من أمارگ لفظة مستهجنة لعدم انضباطها لقواعد الاشتقاق من الجذر، وهي لفظة أماراگ للدلالة على الشاعر، وقد استعملها في بداية التسعينيات لكنها سرعان ما سقطت من الاستعمال.

[4] يقصد به المحاورات الشعرية Joutes poétiques، وهو عنوان لديوان شعري لأحمد عصيد. أنظر حول هذا النمط الشعري ما كتبه حوله أحمد بوزيد الكنساني ضمن كتابه أحواش ، الرقص والغناء الجماعي بسوس، عكاظ، الرباط، 1996، ص.ص: 105-106.

[5] أشعار محفوظة تنشد في الأعراس.

[6] أنظر لتعريف وتحديد خصائص هذا النمط الشعري كتاب أحمد بوزيد الكنساني: الرقص والغناء الجماعي بسوس، ص.ص: 108-110. وأنظر أيضا كتاب عمر أمرير: أمالو، من الفنون الشعبية المغربية، الرباط، 1978، ص: 78، وقد ترجمت M. Rosving Olsin تازرّارت بالمصطلح الفرنسي Mélopée, chant rituel court (أنظر ص: 70 من كتاب الأنماط الشعرية الأمازيغية التقليدية الصادر عن المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية سنة 2009.

[7] أشعار حزينة تنشد في حفل توديع العروس، وهي مرادفة لتاسوغانت. وأسالآو من فعل ئسولا، أر ئسولو في إيحاحان وتعني: ناح وانتحب وبكى بحرقة، ويستعمل له مرادف آخر هو بنفس المنطقة، وهو أر ئسنگيف، لكونها أشعارا تنشد في زف العروس (تانگّيفت). ويرى عمر أمرير في كتابه أمالو (ص: 78) أن لفظة أسالآو مرادفة لتاسوغانت وئزويرّيگن وئبيسميتن، لكن لا شك أن بينها اختلافات وإن كانت طفيفة كما يرى آخرون.

[8] هو نوع مغنى من الشعر مرتبط برقصة أحواش يؤديه منشد ذو صوت حسن في مفتتح الرقصة، لكن قد يطلق يطلق عموما على كل الأشعار المغناة في حفل راقص ليلي بتازناخت، وعبارة (أسي أراسال) تعني غنّ أراسال.

[9] أنظر في تعريفه ما أورده عمر أمرير ضمن كتابه السالف ذكره أمالو، من الفنون الشعبية المغربية، ص: 78. حيث يقسمها إلى نوعين من الأشعار، نوع هجائي سامي المعاني عفيفها بليغ اللفظ عميق المعنى، يستعمل الرمز في التعبير، والثاني هجائي فاحش وتغزلي متهتك يغنى في الأماكن التي يحضر فيها من لا يستحون من سماعها، كما تعني أيضا حسب ابراهيم أوبلا سمرا شعريا ليليا بين جماعتين إحداهما للنساء والأخرى للرجال، وقد يصاحب عملية الحصاد والدراس، وأهم أغراضه التفكه والألغاز والهجاء.. (أنظر كتاب الثقافة الأمازيغية بين التقليد والحداثة، أعمال الدورة الرابعة للجامعة الصيفية بأكادير سنة 1996، ص.

[10] أنظر حول هذا النمط الشعري ص (66-67) من كتاب الأنماط الشعرية الأمازيغية التقليدية الصادر عن المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية سنة 2009.

وفي الوسط والجنوب الشرقي تستعمل ألفاظ من قبيل تامديازت وتايقّارت وتاماوايت وتامناضت[1] وتاميدوليت وتيعجّيبين وأزنزي وأباغور وويرّو وتاگزّومت[2] وإيزلان وتيوان وأزدّاي وتاغيولت وأهلّيل[3]..إلخ.

الريف: إيزران، تاقسّيست[4].

وفي القبايل: أسفرو، إيزلان، أحيحا[5]، أزوزن[6]، أبغور، أزنزي[7]...

ولدى أمازيغ الصحراء الكبرى: تاساويت[8]، إيزلان.

وضمن هذا الكم المعجمي الشعري يمكن أن نميز بين ماهو مختلف من حيث الدال لكنه مشترك من حيث المدلول، وما هو مشترك من حيث الجذر، وما هو مشترك من حيث اللفظ.

---

[1] أنظر لتعريف وتمييز الأنماط الشعرية التالية بالأطلس المتوسط والجنوب الشرقي (تايفارت، تامديازت، تاماوايت، تيمناضين، ئزلان..) مقال باسّو حمري بعنوان Genres poétiques amazighs : formes et procédés poétiques ضمن كتاب الأنماط الشعرية الأمازيغية التقليدية (المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية 2009) ، ص: 35-49.

[2] أنظر خصائص ومميزات الأنماط التالية (تيمناضين، تيعجّيبين، أزنزي، أباغور، وارّو..) ضمن مقال عزيز عزيز كيش *La typologie poétique amazighe entre texte et chant* من كتاب الأنماط الشعرية الأمازيغية التقليدية صص: 51-62.

[3] أنظر حول مختلف هذه المصطلحات المتداولة بالوسط والجنوب الشرقي المقالات المدرجة ضمن الكتاب القيم القيم الصادر عن المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية حول الأنماط الشعرية الأمازيغية.

[4] أنظر تعريفا لها ذكره فؤاد أزروال الذي ترجمها بالمقطوعة الشعرية في مقاله القصيدة الأمازيغية بالريف: أنماطها وتطورها ضمن كتاب الأنماط الشعرية الأمازيغية (المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية 2009)، ص: 33-34.

[5] نمط شعري ذو بعد غزلي بالقبايل، أنظر حوله مقالا لمحفوفي بالعنوان التالي:

M. Mahfoufi, « Chant d'évocation amoureuse de type aḥiḥa des Ait Issaad de Grande Kabylie », LOAB, 19-20, 1988-1989 [1991] , 109-143.

[6] أزوزّن من فعل زوزن المستعمل في القبايل وكذلك نفوسة بليبيا، ويعني هدهد الصبي في مهده، وهو يطلق من جهة على حدث الهدهدة نفسه كما يطلق على الأناشيد التي تغنى للرضيع في المهد، وتعرف في سوس بأسنوهنّو ومن أشعاره المنودة للطفل بالجنوب ما يلي:

ⵎⴰⴳⴳⴰⵔⵖ ⵟⴰⵟ ⵏ ⴽⵉⵄⵕ
ⵉⵍⵍⴰ ⵉⴽⵉ ⵎⴰⴷ ⵜⵔⵟⵉⵜ
ⵍⵉⵖ ⴰⵙ ⴽⴰⵏ ⴽⴰⵏ ⵡⴰⵣⵣⴰⵏ
ⵉⵍⵍⴰ ⵉⴽⵉ ⵙⵓⵀⵍⵓ-ⵜ
ⵙⵓⵀⵍⵓ ⵜ, ⵙⵓⵀⵍⵓ ⵜ

[7] حول أزنزي وأباغور بالقبايل أنظر مقالا لنورا تيكزيري بكتاب الأنماط الشعرية الأمازيغية، ص: 115-122.

[8] وتعني القصيدة حسب محمد شفيق.

فبخصوص الأول نذكر منه الألفاظ التالية: تاسوغانت، اسالّو، وإيزويرّيگن[1] على سبيل التمثيل، وبخصوص الثاني فنمثل له بتاماوايت وتاماواشت[2] وتاسيويت، فهي تشترك في نفس الجذر awi ولكنها تختلف في الدلالة، أما المشترك من حيث الدال بلفظه فنمثل له بإيزلان وأهلّل[3] مثلا، وإن وإن كانت دلالتهما مطبوعة بتعددية واختلاف كبيرين حسب المناطق، أو أزنزي وأباغور بين الجنوب الشرقي والقبايل على الأقل. فإيزلي (ويجمع على ئزلان) يعني في الأطلس المتوسط كما لاحظ ذلك عبد الله بونفور معنيين: إما البيت أو الشطر الشعري أو مجموع الأبيات والأشطرhémistiches، بينما يفيد معنى وحدة مقطعية unité strophique في قصيدة أهلّيل بگورارة (الجزائر)، أما في الريف فإيزلان، وتنطق ئزران، فتعني الأشعار بينما مفردها ئزري يطلق على البيت الشعري، أما عبارة ئني ئزري، فتعني: غنّ، وفي نفوسة بليبيا فيذكر موتيلينسكي أن ئزلي تعني أغنية، والفعل زلي فيعني غنى، والمعنى ذاته لدى التوارك حيث يعني الغناء أو الأغنية والأنشودة، ويعني في امتوكا بنواحي ئمي ن تانوت أغاني الأعراس ولدى القبايل بالجزائر يعني أشعار وأغاني الحب حسب تاسعديت ياسين، بينما يدل في مزاب على المقاطع الشعرية المغناة، وبواركلا على قصيدة هجاء .épigramme

ويبدو عموما أن مختلف دلالات وتجليات ئزلي عبر الفضاء الأمازيغوفوني توحي بأنه يمثل نمطا قصيرا مرتبطا بالارتجال في التظاهرات الاحتفالية والجماعية.

وقد خلصت Paulette Galand-Pernet من خلال نموذجي إيزلي وأهلّل إلى أن الألفاظ الموظفة في مجال الشعر في تجلياتها الجهوية تؤكد أن تسمية أمازيغية مشتركة بين كل المناطق الأمازيغوفونية لا يمكن أن تصلح

---

[1] لتعريف هذه الأنواع المختلفة بسوس أنظر كتاب أمالو لعمر أمارير، وكتاب أحواش: الرقص والغناء الجماعي بسوس لأحمد بوزيد الكنساني، وكتاب عبد بونفور المشار إليه في الهامش أعلاه، كما يمكن العودة إلى كتاب الأنماط الشعرية الأمازيغية (المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية 2009)، ص: 66.

[2] تاماواشت هي منوعة أخرى لتاماوايت، علما بان الياء والشين متغيرتان حرتان في الأمازيغية، مثل تيفيكيت: تيفيكيت: تيفيكشت، تيريت: تيرشت..

[3] يدل أهلل على نمطين شعريين مختلفين بكل من الأطلس المتوسط وگورارة بالجزائر، وبخصوص هذه الأخيرة فقد ألف الراحل مولود معمري عن نمط أهلل الرائج فيه كتابا معروفا بعنوان L'ahellel de Gourara.

لتعيين جنس أو نوع مشترك بين كل الأمازيغ، وأنها لا تغطي سوى أنواع جهوية، وتشكل كل واحدة منها فئة أو صنفا من النصوص الخاصة بمكان أو جماعة ما رغم إمكانية استخلاص خصائص مشتركة بين كل هذه الأنواع[1]، والواقع أن الخلط والتعدد والاضطراب الدلالي في هذه الاصطلاحات يعود إلى كون إلقاء الشعر يتم في إطار زمكاني محدد ويكتسي أحيانا طابعا شبه طقوسي، فضلا عن ارتباط الشعر الأمازيغي الشفوي من جهة بالإنشاد والغناء ومن جهة أخرى بالرقص، فتامديازت مثلا من جذر هو (ديْز) يفيد معنى رقص في غدامس بليبيا.

- الحكاية

للدلالة على الأنواع الحكائية المختلفة يتداول الأمازيغ عدة ألفاظ لا يميزون بينها وتطرح مشكلة تصنيفية لأنها تحيل على أشكال وأجناس مختلفة من المرويات السردية[2]، نذكر منها: تانفوست (تينفوسين أو تينفاس)[3]، تانقّيست (تينقّيسين)[4]، أوميي (أوميين)[5]، تاماشاهوت[6] (تيموشوها)، تيمينت (تيمينين)[7]، (تيمينين)[7] ، تيميندي ت[8] (تيمانديوين)، تادّميذ ت[9] (تادّمينين)- تاسيساوت (تيسيساو)[10] ، تالآّست[1] ، تادايانت (تيدياين)[2] ، تانگالت[3] ، تيمژريت[4] ،

[1] P. Galand-Pernet, *Littératures berbères. Des voix, des lettres, pp : 59-60.*

[2] أنظر بهذا الصدد كتابنا: كوكرا: في الميثولوجيا الأمازيغية الصادر عن منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية سنة 2008.

[3] تستعمل هذه اللفظة خصوصا في المجال المحسوب على التنوعات الزناتية (الريف، وارگلا، نفوسة..) وهي لفظة تستعمل أيضا بمعنى المأثرة، أو الحدث الملحمي أو غير العادي، ولذا أوردها محمد شفيق بمعنى الملحمة أيضا.

[4] من فعل قيس: حكى، وهو معروف في الأطلس المتوسط، وتستعمل اللفظة لدى التوارگ أيضا، ومذكرها أنقّيس.

[5] هذه االفظة هي الغالبة على الاستعمال بسوس وتعني كل الأجناس الحكائية العامة، وهي التي اقترحها ضمنيا الأستاذ محمد شفيق كمقابل للفظة أسطورة العربية. وهذا اللفظ مستعمل أيضا لدى توارگ النيجر بصيغة إيماي emay "حكاية أو أسطورة"، و يجمع على (إيماين). ومنه اسم الكتاب المنشور imayyan d lqissat n kel denneg.

[6] هذه اللفظة خاصة بمنطقة القبايل، ولا أثر لها في مناطق أمازيغوفونية أخرى في حدود علمي. ويستعمل القبايل لفظ (تامعايت) للدلالة على القصص التي تنتهي إلى مغزى ديني أو أخلاقي غالبا

[7] تتداول اللفظة بتاليوين، ويبدو أنها من نفس جذر أوميي أو هي ترخيم وتخفيف لتيميندي‌ت.

[8] تستعمل هذه اللفظة في بعض مناطق سوس والأطلس الصغير، وهي مشتقة من (ندي) التي تحيل على الزمن الزمن الماضي في سوس وبالقبايل بالجزائر ، وتيميندي‌ت أو إيميندي (إيمانديون) تعنيان قصص الزمن الماضي، الأحذاث الخوالي..

[9] تستعمل هذه الكلمة في إيحاحان، وقد وظفها ذ. حسن إيذ بلقاسم في مجموعته القصصية إيماراين لأول مرة.

[10] تتداول هذه اللفظة بنفوسة بليبيا، وقد استعملها الراحل سعيد سيفاو المحروق في الحكايات التي دونها وقد أوردها Provasi بصيغة تسيسوت (أنظر ص 106 من كتاب D. Morella (2006).

تابايدمات[5]، أحنوش[6] إلخ إلى جانب ألفاظ من أصل عربي مثل تاحاجيت، لقيصت، تاحكايت.

- الأمثال والأقوال المأثورة

يروج حاليا في الأدبيات النقدية الأمازيغية استعمال لفظ أنزي (ج إينزان) كمقابل للمثل، وهو تحوير للفظ من أصل توارگي هو أنهي الذي ينطق أيضا إينّي حسب تنوعات الصحراء الكبرى، وهو كما يبدو من فعل إينّا بمعنى قال، ولذلك يكون مدلوله الأصلي هو القول او القول المتوارث أو المأثور dicton، وهو يتطابق تقريبا مع اللفظ السوسي إيونّي الذي يعني في مفرده القول، وفي جمعه (إيونّان): الأقاويل، كما يتفق مع نفس الجذر الذي تنحدر منه لفظة تيمنّيت (وتجمع على تيمنّا) في كل من الريف والقبايل، وتحمل نفس الدلالة وهي القول المأثور او الحكم.

وتحول أنّي وانهي إلى أنزي هو خطأ ارتكب من قبل واضعي أماوال مرده إلى تعميم مخل مفاده أن الزاي في تنوعات الشمال تتحول إلى هاء في تنوعات الصحراء الكبرى مثلما يتحول إيزي إلى إيهي وتازارت إلى تاهارت، وهو الأمر الذي لا ينطبق على هذه الحالة بالضبط.

في سوس يستعمل تركيب آخر هو أوال إيدّرن (الكلمة الحية أو الخالدة) بمعنى المثل أو القول المأثور، وبهذين المعنيين استعمله كل من رشيد الحسين في دراسته المشار إليها أعلاه، ومحمد مستاوي في مجاميعه عن الأمثال الأمازيغية بسوس[7].

---

1 تستعمل هذه الكلمة في الأطلس الكبير للدلالة على الحكاية والقصة عموما.

2 "تاديانت" تستعمل بالقبايل حيث تعني الحدث الماضي بصفة خاصة أو الحدث بصفة عامة ومنه عنوان رواية عمر أوحمزا: « Zi tedyant gher tayêd » (من حدث إلى آخر).

3 وتستعمل لدى التوارك بمعان متعددة منها المثل إلى جانب المجاز او الرمز، ولهذا استعملت بمعنى الكود من قبل المفوضية السامية للامازيغية بالجزائر بعد تذكيرها في كتاب angal n ubrid بمعنى قانون السير الذي أصدرته سنة 2004 وألفه أكلي خالفا، وهذه اللفظة هي الاصل في مصطلح ungal الذي يستعمل في الاصطلاح الامازيغي الحديث بمعنى الرواية.

4 أنظر المعجم العربي الأمازيغي- الجزء الأول- للأستاذ محمد شفيق- مادة حكى.

5 يستعمل هذا المصطلح بنواحي دمنات.

6 يتداول بالريف حسب Merolla

7 ثّان ويلّي زرينين وتيفاوين في عدة أجزاء.

أما في الريف فيشير ميمون حمداوي في كتابه عن الأمثال الأمازيغية بالريف[1] إلى لفظين هما: أماكناو وتاخورّيست، فالأول يعني فقط النظير أو الشبه أو المثيل[2]، والثاني من فعل خرّس بمعنى فكرpenser, réfléchir.

- الألغاز والأحاجي

يستعمل لتعيين هذه الأجناس الأدبية ألفاظ متعددة منها:

- تينژّرين أو تيمزونژرين بالوسط، وتونژيرين لدى أمازيغ الصحراء (التوارك)، وهما من نفس الفعل نژر[3] الذي يعني حاجى.
- تامقّينت وتيغونيوين بالوسط أيضا، وهي من نفس الجذر قّنز ربط، عقد، أغلق، ويمكن ترجمتها بمستغلقات[4]، ويفتتح هذا النوع بعبارة: قّنغ أك أبو أبو يزلي، وتيغونيوين يمكن ترجمتها بالمستغلقات كما اقترح سعيد المولودي بينما ترجمها بونفور بالألغاز énigmes وليس الأحجية devinette لاعتبارات أهمها كون الألغاز لا ينصب اهتمامها فقط على تشفير المرسال وفكه بل تهتم أيضا بجودة الصياغة الفنية لهذا المرسال المشفر ولذلك تصاغ من قبل شعراء بارعين في شكل أبيات شعرية وتتوجه ليس للأطفال فقط كما هو حال الأحاجي بل للبالغين والكبار في الغالب.
- تيشلّيكين (ج: تاشلّيكت)، من فعل شلّك بمعنى احزر[5] في سوس.
- تاوافيت بالريف من فعل يوفا: وجد، اكتشف.
- تيميلاوين من فعل مل بمعنى دلّ في ليبيا، ولعل للأمر علاقة بالصيغة المستعملة في التحاجي بجنوب المغرب، وهي: سگلغ اك تّ ئنّ ملغ أك تّ ئنّ، بمعنى أني طمرتها (أخفيتها)، ثم دللتك عليها[6].

---

[1] M. Hamdaoui, *Proverbes et expressions proverbiales amazighs (le Tarifit)*, Hilal impression, Oujda, 2004, p :4.

[2] قد ينطق أيضا بالريف أمشناو، ويفترض حمداوي أن تكون له علاقة بأكنيو (ج أكنيون) بمعنى التوائم باعتبار التوائم أشباه.

[3] يقال للتحاجي: نژغ أك تّ ئنّ في بعض مناطق الوسط. وفعل نژر كما يفيد معنى المحاجاة فهو يدل على التحدي أيضا، ومنه الاسم أناژار الذي يدل على ذلك المعنى لدى التوارگ.

[4] كما ترجمها المولودي سعيدي في مقاله مقدمة نظرية لتاريخ الأدب الأمازيغي، ص 80، ضمن كتاب تاريخ الأدب الأمازيغي مدخل نظري من منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية سنة 2006.

[5] في سوس لعبة شلّوك، أو شلّك تعني عملية إخفاء شيء مثل حبات الحمص أو اللوز في قبضة اليد، ومطالبة ومطالبة المخاطب بأن يحزر طبيعتها أو يحدد إن كان عدد المحتوى فرديا أو زوجيا (توم نغ خيطّ).

للإشارة إلى الطابع الملغز للأحجية، فهي تعطينا بعض المؤشرات الدالة على الموضوع، لكنها في الآن ذاته تشفرها. [6]

ويبدو أن المعهد قد حسم لصالح لفظين هما تيغونيوين وتاوافيت كما ورد في الكتب المدرسية التي أعدها.

وقد أورد يوسف علّيوي[1] عدة تسميات أخرى متداولة بالقبايل بالجزائر، ومنها:

- تيمسعرقت: وتعني المضللة من فعل سعرق: أضل، عرق: ضل، اختفى.
- تاقنوزت: وهذه اللفظة تعني في أصلها شكل من لعبة الشطرنج المعروف في مناطق أخرى باسم تيدّاس أو فقط ضاما.
- تامسفروت: وتعني المفسرة والموضحة الشارحة والحالة للعقد والمشاكل في أصلها اللغوي، فهي من إيفرا، وتعديته إيسّفرا، بحيث تلتقي مع نفس جذر أسفروا الذي سبقت الإشارة إليه.
- تيمشلّيكين: وهي تعني ألعاب الأحاجي والحزر من فعل شلّك الذي يستعمل بمعنى احزر في سوس أيضا.

الشق المستحدث

بخصوص الشق الثاني المستحدث تدخل ضمنه المصطلحات التي تم وضعها في إطار مجهودات ومحاولات فردية أو جمعوية للخلق المعجمي، ويهم الكتابة في الأجناس الأدبية الحديثة من قصة قصيرة ورواية ومسرح ومقالة..، وقد انطلق هذا الشق منذ السبعينات مع مولود معمري ومن حوله بتجربة إصدار معجم amawal n tmazight tatrart الذي يعتمد على نطاق واسع بمنطقة القبايل وامتد استعماله إلى المغرب منذ منتصف الثمانينات، وقد ضمنه مؤلفه أو مؤلفوه بعض المصطلحات الأدبية مما فرضته الحاجة الماسة منذئذ للانتقال بالأمازيغية إلى الفعل الكتابي، من قبيل: تاسكلا (الأدب)، تاسريت (النثر)، أضريص[2] (النص)، تولّيست (القصة القصيرة)، أغانيب[3]

---

[1] أنظر مقدمة كتاب يوسف علّيوي:
Y. Allioui, *Enigmes et joutes oratoires de Kabylie – Timsaeraq – Timsal – Izlan – bilingue berbère-français*, L'Harmattan, 2005.

[2] للمصطلح أصريص علاقة بالنسج، فهو من فعل ضرص الذي يعني جدل، تاضرصا: الجديلة مثل لمقابلها الفرنسي texte، وقد عرف هذا المصطلح المقترح من قبل أماوال انتشارا وشيوعا كبيرا بسبب انضباطه لمعايير صياغة المصطلحات، ولكونه لم يجد له أي منافس في الساحة الثقافية.

[3] تستعمل لفظة أغانيب بمعنى الأسلوب الأدبي في أماوال للراحل معمري، وهو نوع من الخلق المعجمي الدلالي لأن لفظة أغانيب تعني أصلا القلم أو ريشة الكتابة بالحبر لدى التوارك (إيموهاغ). والغالب أنه مجرد تحوير فونيتيكي لكلمة أغانيم التي تعني القصب، إذ كانت أداة الكتابة بالحبر تتخذ منه. وقد اتجه المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية إلى تبني كلمة أغانيم بمعناها التاركي كمقابل للقلم وليس للاسلوب كما نجد في كراسة الأستاذ.

(الأسلوب)، أونگال (الرواية)، أمزگون (المسرح)، أماگراد (المقال)، أزغان (النقد).

وقد اعتمد مؤلفوه طريقة الإبداع المعجمي الدلالي بحيث حملت ألفاظ متداولة بلفظها في اللغة معان اصطلاحية جديدة من قبيل أغانيب وتولّيست، وطريقة الاشتقاق كما في تاسكلا وأونگال وأضريص.

- الأدب: تاسكلا

يصطلح عليه الآن في الأمازيغية بتاسكلا، وهو مصطلح تم اشتقاقه من كلمة أسكّيل التي تعني الحرف لدى أمازيغ الصحراء الكبرى، فهو بالتالي ترجمة حرفية أو استنساخ للاصطلاح الفرنسي littérature.

وقد نحت المصطلح تاسكلا لأول مرة من قبل مؤلف معجم أماوال المعتمد على نطاق واسع في منطقة القبايل، لكنه سرعان ما انتشر في بقية بلاد الأمازيغ من المغرب إلى ليبيا، حتى أنه فرض نفسه على مستوى الاستعمال الآن، وبات من المصطلحات الموحدة والممأسسة التي كتب لها التداول و الشيوع.

- النثر

يستعمل لفظ تاسريت الآن كمقابل للنثر، وقد ساد على مصطلح أمجرّد التراثي المتداول بسوس خصوصا بالمدارس العتيقة والكتاتيب القرآنية[1] ولفظ atemciy الذي أورده حداشي[2] بنفس المعنى في منطقة أيت يافلمان.

[1] يستعمل أمجرد بمعنى الكلام المنثور مقابل تانضّامت (الكلام المنظوم) بسوس، وتجدر الإشارة إلى أن التعليم الديني التقليدي بسوس احتفظ لنا ببعض الألفاظ التي لها علاقة بقراءة النصوص وتشكيلها من قبيل تاگوري (الكلمة أو العبارة) وأگمّاي (الأبجدية أو الهجاء) وأمحاس (الحركات أو الشكل) وتيغوديوين أو تاغودي (تمحيص نص ما ومراجعته، إذ يقال في سوس: أر ئتّگس تيغوديوين ئـ تالّوحت، بمعنى يراجعها ويمحصها، وقد وقفت على هذه اللفظة مستعملة لدى التوارك أيضا).

[2] A. Haddachi, *Dictionnaire Tamazight-Français (parler des ayt Merghad),* Salé- 2000, p- 57.

- القصة القصيرة

بمنطقة القبايل استعمل لفظ تولّيزت كمقابل للقصة القصيرة منذ بداية الثمانينات[1]، غير أنه وقع تصحيحه بعد أن تبين أنه مجرد تصحيف للفظ أصلي هو تولّيست[2] المستعمل بهذه الصيغة في منطقة غدامس بليبيا حيث يعني الحكاية والقصة، وهي صيغة مطابقة صرفيا للبنية المورفولوجية المعروفة في اللغة الأمازيغية (توفعيلت)، وإن كانت تستعمل بصيغة (تلّس) في التنوعات الامازيغية بموريطانيا[3] وبصيغة تالآّست بالأطلس الكبير[4]، وهي صيغ تشترك في نفس الجذر، وهو ألس بمعنى حكى وسرد[5] الذي يستعمل الاسم منه ألآّس اليوم بمعنى السرد كما أورد محمد شفيق[6].

وفي سوس استعملت تالآّست كبديل للفظة سابقة اقترحها حسن ايد بلقاسم وهي (تادّمينت) في مجموعته (إيماراين)، وهي تأنيث لكلمة دّمين التي تستعمل بمعنى الحكاية بإيحاحان، وقد كان أول من وظف لفظ تالآّست في نص مكتوب هو الراحل أزايكو في ديوان تيميتار (ص:64)[7]، فتلقف اللفظة مصدرو مجلة أمود وكتابها[8]، غير أن مبررات توحيد الاصطلاح جعلت بعض بعض الكتاب من قبيل لحسن زهور في مجموعته أموسّو ن أومالو[9] القصصية القصصية يتبنون مصطلح تولّيست.

إذا كان التردد في سوس بين تالآّست وتولّيست حاليا فإن هذين اللفظين غير واردين إطلاقا في الريف، وبدلا منهما يستعمل في الكتابات القصصية التي تصدر بتلك الجهة تعيين مستقى من التراث السردي المحلي، يتعلق الأمر بلفظ تانفوست الذي قد يستعمل أحيانا منعوتا بصفة تاقوضاضت (القصيرة في

---

[1] وهو اللفظ الذي تم اقتراحه من قبل أماوال، وتدوول بمنطقة القبايل ثم المغرب لاحقا حيث تبنته مجلة تيفاوت التي كانت تصدر بالأمازيغية في التسعينيات من القرن الماضي.

[2] يستعمل الآن بالقبايل تركيب أمّود ن تولّيسين بمعنى مجموعة قصصية.

[3] D. Merolla, *De l'art de la narration tamazight*, Ed Peeters- Paris – Louvain – 2006 – p : 106

[4] Idem.

[5] هذه اللفظة لها معنى أصلي هو أعاد وكرر.

[6] أنظر مادة سرد من الجزء الأول من المعجم العربي الأمازيغي للأستاذ محمد شفيق.

[7] قال الراحل أزايكو: tssnti d immi tallast mklli tmyar
tallast n yan igigl mas ad t id ifln

[8] مجلة أدبية أمازيغية صدرت منها ثلاثة أعداد عن منشورات الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي، وكان أولها سنة 1990.

[9] صدرت هذه المجموعة القصصية عن مطبعة الأقلام بأكادير سنة 2008.

أمازيغية الريف) كما هو الشأن في كتابات بوزكَو[1] وبلغربي[2] والمراقي[3] والوليد ميمون[4]، فيما نجد عائشة بوسنينة تستعمل لفظا آخر مضطرب الدلالة هو تاقسّيست[5] في مجموعتها (تيقسّيسين ن أرّيف إينو).

- الإبداع

منذ صدور المعجم العربي الأمازيغي لمحمد شفيق درج استعمال مصطلح أسنفلول في الأوساط الثقافية الأمازيغية بالمغرب كمقابل للإبداع، وأسنفلول هو من مادة تاركية هي ئسنفلولا بمعنى أظهر ما كان خفيا، وأبدع، أجلى. في القبايل يتداول الكتاب مصطلحا محليا آخر هو أسنولفو الذي هو من مادة ئسنولفا التي تعني أحدث، أبدع، اجترح في أمازيغية القبايل.

- الرواية

يطلق على الرواية مصطلح أونكَال، وهو مشتق من لفظ أمازيغي من الصحراء الكبرى (إيموهاغ)، وهو تانكَالت التي تستعمل لدلالات متعددة منها اللغز والكناية والكلام المرموز والاستعارة أو المجاز، ولهذا اشتق منه ايضا لفظ أنكَال الذي يستعمل مؤخرا في القبايل بمعنى الكود[6]، وإذا كان هذا اللفظ قد نجح في فرض نفسه في الحقل التداولي لدى النخب لأمازيغية بالمغرب والجزائر، فإنه يطرح مشكلة تتمثل في دلالته في الجنوب الشرقي على اللون الاسود.

- المسرح

يستعمل حاليا لفظ أمزكَون للدلالة على المسرح عموما من اقتراح أماوال، ومؤنثه تامزكَونت بات يدل على المسرحية. ويبدو أن هذه الكلمة باتت

---

[1] لمحمد بوزكو مجموعة قصصية بعنوان ئفري ن عونا سنة 2006 وتحمل تعيين (تينفاس).

[2] أصدر سعيد بلغربي حتى الآن مجموعتين قصصيتين بعنوان (اسواض ئبويبحن واسفيدجت).

[3] في مجموعتها إيزرمان ن تادجست التي أصدرها المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية وتحمل تعيين تينفاس تيقوضاضين سنة 2006.

[4] أصدر الفنان والكاتب الوليد ميمون مجموعة قصصية بعنوان (تيفريدجاس) سنة 1996 بهولندا، وهي تحمل تعيينا جنسيا هو تينفاس تيقوضاضين.

[5] يستعمل هذا اللفظ من قبل الكتاب والباحثين بالريف أحيانا بمعنى القصيدة وأحيانا بمعنى الحكاية والقصة.

[6] صدر سنة 2004 كتاب من منشورات المفوضية السامية للأمازيغية بالجزائر حول قانون السير بالأمازيغية أفه علي خالفا، وترجم كالتالي: angal n ubrid أي le code de la route.

تكتسح الفضاء الاصطلاحي المغاربي لتحل محل لفظتي (تي وسايس وتاسونا[1]) اللتين كانتا تستعملان في سوس خصوصا.

- المقالة

يطلق عليه في أماوال اسم أماگراد وهو من جذر أمازيغي من الصحراء (إيموهاغ أو التوارك)، وهو magrad[2]، وهو الذي تبناه لاحقا بلعيد بودريس في معجمه التربوي الأمازيغي tamawalt n usgmi كما ورد في المعجم العربي الأمازيغي (الجزء الثاني) لمحمد شفيق مؤنثا (تاماگرادت) بنفس المعنى، ولذا تم اعتماده في الجرائد والمجلات الأمازيغية (كتيفاوت مثلا) منذ منتصف التسعينيات. وإذا كان المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية في المعجم المدرسي من كراسة الأستاذ (السنة الرابعة من التعليم الابتدائي، ص: 38) قد تبنى نفس اللفظ (تاماگرادت)، فإنه استعاض عنها في معجم الإعلام الذي أصدره مؤخرا بلفظة أمنّي (ج: إيمنّيتن) من جذر لغوي هو إينّا بمعنى قال[3].

- النقد

أورد معجم أماوال كمقابل للنقد كفن أدبي لفظة أزغان critique، و لفظة أفران (من فرن) كمقابل لممارسة الفعل النقدي critiquer الذي يعني أصلا تنقية الحبوب أو يعني الانتخاب أو الاصطفاء، ويبدو أن هذا الأخير هو الذي لقي رواجا في المغرب بحكم اعتياد الناس على استعماله في الحياة اليومية.

---

[1] لفظة تين أوسايس استعملت من قبل الجمعية المغربية للبحث والتبادل الثقافي لاول مرة في أوائل التسعينات، لكن بعد صدور الجزء الأول من المعجم العربي الأمازيغي الذي وضعه محمد شفيق، تلقف الفاعلون الجمعويون لفظة تاسونا التي وردت فيه كمقابل للمسرح واستعملت طيلة التسعينيات من القرن الماضي، ولفظة تاسونا تم اقتباسها من (سونا) الذي يطلق على بعض المشاهد التمثيلية في الطقوس الاحتفالية الكرنفالية في شمال المغرب (الريف).

[2] magrad : parler, causer ; amagrad : discours, causerie, plusieurs phrases, phrases, parole parles ou écrites, article (de texte lgal/ de journal etc). Voir G. Alojaly, K. Prasse, M. Ghabdouane : Dictionnaire touareg-français.

[3] لهذا التغيير تفسيران في تقديري وهما إما التراجع عن اللفظ الأول لصالح الثاني لاعتبارات سوسيولسنية ما أو لعله فقط غيلب التنسيق بين مختلف المراكز المشكلة لهذه المؤسسة.

- الترجمة

استعمل في سوس مصطلح تارورت[1] مع ظهور مجلة أمود في التسعينيات، لكن سرعان ما وقع التخلي عنه لصالح مصطلح أسوغل الذي أورده محمد شفيق في الجزء الأول من معجمه (مادة ترجم)، وهو من فعل ئسوغل الذي يحمل نفس معنى فعل ئرور. في الجزائر يستعمل في القبايل مصطلح تاسوقيلت[2] الذي هو من نفس جذر أسوغل.

خلاصات وملاحظات

هذا الرصيد المعجمي الاصطلاحي عموما يقودنا إلى خلاصات وملاحظات نجملها في ما يلي:

1- كون الألفاظ المستعرضة تشكو من الاضطراب الدلالي واللبس وعدم الدقة في المعنى بحكم اختلاف مدلولاتها من جهة إلى أخرى حسب خصوصيات كل منطقة، إضافة إلى أخرى وقع فيها تصحيف يجب تصحيحه وتفاديه من قبيل أنزي (وأصله ئني).

2- كون الأمازيغ في لغتهم ورصيدهم الاصطلاحي التقليدي الموروث اعتمدوا، وبشكل عفوي غير واع، ما يعرف بالخلق المعجمي الدلالي، فألفاظ من قبيل (تايفّارت، تازرّارت، تيونت، تامناضت، تاغيولت) المستعملة في مجال الشعر الشفوي التقليدي إما بالجنوب أوالوسط كدوال تعني القصيدة أو أجزاء أو مقاطع شعرية منها أو أشعار تغنى في الأعراس لها في الأصل مدلولات مختلفة في الاستعمال العادي للغة، فتايفّارت[3] تعني في معناها اللغوي الأصلي العقال أو القيد، وهي من فعل كرف مع قلب لرتبة الحروف، وتازرّارت تعني العقد أصلا حسب أحمد بوزيد[4]، وتامناضت تعني الجهة بصفة عامة، وقد تطلق خاصة على الجانب المقابل أو العدل في (الشواري)

---

[1] وهو من فعل ئرور: بمعنى أعاد، رد، أرجع، وقد يعني ترجم (ئرور-ت س تمازيغت: ترجمه إلى الأمازيغية)، وهذا الاستعمال هو الذي وظفه العربي مومو‌ش في ترجمته لنصوص أدبية لبودلير بعنوان تيگوضيوين ن باريز من منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية سنة 2008.
[2] القاف والغين متغيران حران في الأمازيغية، والغين إذا ضعفت تتحول إلى قاف (تاغارت، ئقّور).
[3] تايفارت أصلها تايرّافت، مع إبدال الكاف ياء كما يحصل مثلا في تايرزا، تاكرزا.
[4] أنظر كتابه أحواش: الرقص والغناء الجماعي بسوس، ص: 109.

بسوس، بينما تعني لفظة تيونت في أصلها حسب حداشي الدرز suture أو مفصل في خياطة الثوب أو عقدة خفية لا تظهر في ثوب، بينما تعني تاغيولت في معناها الأصلي الأتان.

3- كتب لها الانتشار والنجاح من قبيل تاسكلا، أضريص.. لاستجابتها لحاجة آنية وملحة ولمراعاتها لمعايير الخلق المعجمي néologie التي من أهمها حسب بركاي[1]:

- الوحدة المفاهيمية، إذ أن كل مفهوم لا ينبغي أن يكون له سوى مقابل واحد، مما يقتضي استبعاد الترادف والتعددية في المعنى التي قد تشكل عوامل التباس في الاصطلاح، ذلك أن الميتالغة تتغيى توصيف الحقيقة، لذا تتوخى الدقة.

- مطابقة قواعد اللغة أوما يصفه فيشمان سوسيولسنيا بعبارة sonner juste أو النحوية لدى اللسنيين، أي ضرورة إكساء المصطلح الطابع المورفونولوجي الذي يمكن اللفظ من الاندماج بيسر في اللغة، دون أن ينظر إليه على أنه نشاز أو جسم دخيل وغريب، فيكون مصيره الإهمال والإسقاط من الاستعمال، إذ الأمر حسب بركاي شبيه بعملية زرع عضو في الجراحة بحيث يتعين أن يكون العضو المزروع مطابقا جينيا للجسم الذي سيزرع فيه حتى لا يتعرض للرفض من قبل الجسم المستقبل.

- الترخيم والتطريب euphonie، فالمصطلح المستحدث يجب أن يتسم بسهولة التلفظ به، وعذوبة نغمته بعيدا عن العسر في النطق.

- الاستجابة لحاجة تواصلية ماسة وواضحة، وهذا التواصل يتولى إدماجه في الاستعمال والتداول فيفقده بذلك طابعه الاصطلاحي.

وهذه المعايير يجب على واضعي المعاجم عموما مراعاتها حتى تحظى المقترحات المعجمية بالقبول وتلقى النجاح والشيوع والتداول المأمول.

---

[1] A. Berkai. *Lexique de la linguistique français-anglais-berbère* : *précédé d'un essai de typologie des procédés néologiques*. L'Harmattan, 2007.

4- أنه لا ينبغي أن نتوقع بطبيعة الحال أن تكون مختلف تسميات الأنواع الأدبية الأمازيغية متطابقة مع التصنيفات الأوربية، بالنظر إلى اختلاف السياق الثقافي والأجناس الأدبية التي تستجيب لمعايير داخلية لا تسير بالضرورة على نفس النهج الذي تم تطويره من قبل التصنيفات الأوربية.

5- كون الأنواع الأدبية الجديدة من رواية ومسرح مثلا لم تخلق إشكالا كبيرا في التعريف والتعيين، ولا تشكو الآن من اضطراب دلالي أو خلط مفاهيمي بالنظر إلى أنها أجناس نشأت في سياق ثقافي مختلف، وفي إطار الاستجابة الثقافية للأجناس الأوربية.

وختاما تجدر الإشارة إلى أن التعددية في المترادفات والألفاظ عامل إغناء للغة لاشك في ذلك، لكن لغة الاصطلاح تحتاج إلى نوع من الدقة في نقل المفاهيم، وفي ظل غياب كبير للاصطلاح النقدي الذي يغطي كل الحاجيات في هذا المجال، ويمكّن من توصيف كل الظواهر الأدبية والمكونات النصية والأساليب الفنية والبلاغية والاتجاهات النقدية، فإن الحاجة ملحة لاجتراح المزيد من المصطلحات وبناء معجم نقدي أمازيغي، وهو أمر ينتظر أن تضطلع به مؤسسة المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية بتنسيق مع المعنيين، وهذا يقتضي في تقديري:

- ضرورة جمع المصطلحات الرائجة وضبطها وتدقيق دلالاتها اصطلاحيا وتحديدها بجعلها مقابلات للأنواع المختلفة المعروفة في الآداب الأخرى، فمثلا يمكن استثمار التعددية في المصطلحات الحكائية لجعلها مقابلات للمصطلحات الفرنسية المختلفة في مجال السرد: légende, mythe, conte, récit, fable, saga, épopée.. ، وهذا ما قام به ذ. محمد شفيق مثلا بجعله أوميي مقابل أسطورةmythe، وتانفوست مقابل ملحمة épopée، وأماوال بجعله أنقّيس مقابل تقرير rapport.

- ضرورة مراعاة العناصر المشتركة بين هذه المصطلحات المضطربة الدلالة والمختلفة حسب الجهات والمناطق.

- ضرورة اعتماد الجهود السابقة وتنميطها، والتأسيس على التجارب السابقة في شمال إفريقيا، من قبيل المعجم الأدبي الذي أصدرته المفوضية

السامية للأمازيغية بالجزائر[1] بعنوان amawal n tskla لتوحيد الاصطلاح، كما لا ينبغي تجاهل ما تراكم نتيجة التقليد الكتابي الناشئ والجهود السابقة التي بذلتها الجمعيات والأفراد تفاديا للمزيد من الاضطراب.

[1] M. Akli Salhi, *Amawal n tsekla*, HCA, 2006.

الإبداع التشكيلي المغربي
والإنتاج البصري في الثقافة الأمازيغية

رشيد الحاحي
مفتش التعليم الثانوي – مراكش

توطئة

كتبت مؤرخة الفن والناقدة التشكيلية طوني مريني في مقدمة كتابها التأسيسي الذي صدر بعنوان *كتابات حول الفن* ما يلي: "هذه العمارات، والحلي، والزرابي، وكل الأشياء التي يظهر أنها استعملت كديكور للحلم الإثنوغرافي، هي نتاج عمل معين للخيال وتقليد تقني ورمزي، وهي مكون أساسي في تاريخ الفن بالمغرب. والفن الحديث والنقد التشكيلي ينبغي أن يكونا الموقع الاستراتيجي الذي من خلاله يمكن أن نطرح الأسئلة الأساسية حول تاريخ البصري ومختلف التحولات التشكيلية، السيميائية والجمالية، التي تشكل ثراء هذا التاريخ"[1].

انطلاقا من هذا التحديد النقدي الذي ربطت خلاله مؤرخة الفن طوني مريني بين التجربة الفنية المعاصرة والتراث التشكيلي المغربي، وهي التي صاحبت تطور الممارسة التشكيلية المعاصرة في المغرب منذ ستينيات القرن الماضي وبحثت في أصولها وعمقها التاريخي، تتضح أهمية مختلف أشكال الممارسة التقليدية والتراث التشكيلي في فهم تاريخ البصري في ثقافتنا، وفي طرح الأسئلة والتصورات التعبيرية والإبداعية، النظرية والعملية، التي تحيل عليها تحولات هذا التعبير الفني. وإضافة إلى البعد الجمالي الذي يحيل على العلاقة الحسية وتمظهرات الفعل الإبداعي في تاريخ هذه الإنتاجات، ثمة أيضا البعد الرمزي الذي يحيل بدوره على الإطار الأنثربولوجي للممارسة التشكيلية ومختلف تمظهرات المتخيل ومسارات الدلالة والرمزية التي تشكل جانبا

1 Toni Marini, *Ecrits sur l’art*, Al kalam, 1990.

أساسيا من الوجود الثقافي والاجتماعي للأفراد والجماعات التي أنتجت هذه التعابير.

في سياق هذا التصور، من المؤكد أن التراث التشكيلي المرتبط بمجال الثقافة الأمازيغية وكذا امتدادات حضوره على مستوى الفضاء والمحيط المادي والرمزي والذاكرة البصرية، وأثره على المتخيل الإبداعي الحديث والتجربة الصباغية المعاصرة، يطرح إشكالية المشروعية التاريخية والنقدية لهذا التراث، انطلاقا من الموقع الاستراتيجي الذي أشير إليه، كأفق للمساءلة النقدية والبحث في الإنتاج البصري في بلادنا.

انطلاقا من هذا التوضيح، سأحاول أن أبدأ من البداية بطرح سؤال المفهوم وحدود علاقة التشكيلي بالثقافي، ثم الأبعاد التي تحظى بها المادة البصرية في تحليل المعطى الثقافي .

في مفهوم التشكيل

كلمة تشكيل في اللغة العربية هي ترجمة حديثة عن اللغة الفرنسية واللفظة اللاتينية "بلاستيكوس"، وتعني في الأصل معالجة المادة وتشكيلها لتتخذ صيغة أو قالبا معينا، واستجابة لوظيفة أو استعمال محدد. وإذا كانت التسمية الحديثة تمتد لتشمل جميع أشكال وطرق التعبير البصري المرتبطة بمجالات الفنون التشكيلية، فإن للممارسة التشكيلية تاريخا عريقا يحيل على مختلف التعابير التقليدية والأعمال والمصنوعات والآثار اليدوية...التي أنتجها الإنسان عبر مراحل تطوره الثقافي والتقني والإقتصادي. فمنذ أن وجد الإنسان وهو يعبر تشكيليا من خلال ممارسات صباغية ونحتية ومعمارية تحيل في أشكالها الأولى وأبعادها الاجتماعية والفنية على السياقات التي حكمت تطور العقل والوجدان البشري، ومختلف الحاجيات والأبعاد الرمزية والجمالية التي ميزت تطوره الثقافي والأنثروبولوجي.

وبهذا المعنى، فإن المادة التشكيلية، وعلاقة الإنسان بالمادة والأثر ومعالجته، تشكلان جزءا أساسيا من وجوده الثقافي وتطوره التاريخي، وتقدمان هذه المادة سواء في جانبها التراثي أو المعاصر، سندا هاما لتحليل مقومات الثقافات والحضارات الإنسانية وخصائصها الرمزية والجمالية،

ومساهماتها الكونية في صيرورة التحولات التي عرفتها علاقة الإنسان بذاته وبالعالم من حوله.

بيد أنّ ثمة سؤال يرتبط بهوية التشكيل والبعد الأمازيغي للممارسة بالمغرب. فبما أن التشكيل لغة بصرية، يعتمد على بلاغة الشكل واللون والتركيب والمعالجة التقنية لإنتاج الجميل البصري، فكيف يمكن تحديد هويته الثقافية؟

مقارنة مع الأدب، وحتى مع الأجناس التعبيرية البصرية الأخرى كالسينما، تلعب اللغة الأمازيغية باعتبارها أداة الكتابة والإبداع، دورا حاسما في تحديد هوية الرواية أو القصة أو الشعر. وبالنسبة للتشكيل ينبغي أن لا يبقى الاشتغال الرمزي هو المحدد الوحيد لصفة "الصباغة الأمازيغية". فالبعد الأمازيغي حاضر كما سأوضح في ما يأتي، لكن التجربة الإبداعية والتشكيلية بالخصوص، تتجاوز الحدود التقليدية وتبقى منفتحة على التجاوز والكونية باستمرار.

البعد التشكيلي في الثقافة الأمازيغية

إضافة إلى التراث الشفهي والكتابي، وإلى الأشكال الفرجوية والتعابير الفنية والأدبية التي عبر من خلالها الكائن الثقافي عن وجوده الاجتماعي وتطوره الحضاري، تعتبر المادة التشكيلية عاملا ثقافيا أساسيا في سياق فهم النشاط الإنساني وإدراك مراحل نموه وتطوره التاريخي، ومقومات اختلافه الثقافي. وعند تحليل الخصائص المادية والرمزية والجمالية التي تحملها هذه الأعمال والآثار والتعابير التشكيلية، نستطيع فهم العديد من المعطيات الثقافية التي تميز الإنسية والتجربة الجمالية في ثقافة معينة.

عند معاينة وتحليل العديد من الآثار التشكيلية التي أنتجها الإنسان الأمازيغي على امتداد تاريخه ووجوده الثقافي والاجتماعي، يمكننا أن نخلص إلى بعض الاستنتاجات التي تحظى بأهمية كبرى من منظور تاريخ الفن وأنثربولوجيا الثقافة، ومنها:

الإنسان الأمازيغي عقد دائما علاقة لمسية "هابتيك"، حسية وبصرية، مع محيطه ومع الطبيعة والعالم من حوله. فقد ارتبط بشكل لمسي، تشكيلي

وبصري، بالأشياء والمواد والخامات، كما تدل على ذلك إنتاجاته ومصنوعاته وآثاره المادية، مما يعني بأنه كان يملك حسا تشكيليا.

الإنتاجات التشكيلية، اليدوية والصناعية والمعمارية...، تعكس أبعاد العلاقة التي كانت تربط الإنسان بمحيطه الطبيعي، كما تجسد امتدادات وجوده الاجتماعي والثقافي والجمالي، وذالك بشكل جماعي وشامل، حيث أن هذه الإنتاجات لا ترتبط بالممارس فقط ، بل تمتد إلى كل شرائح المجتمع لأنها مرتبطة في إنتاجها ووظائفها وتلقيها الجمالي بالحياة الاجتماعية والذوق الجماعي والوجود المشترك.

يترابط البعدان الرمزي والجمالي في الإنتاج التشكيلي لدى الإنسان الأمازيغي، ويتكامل الجانبان الوظيفي والفني،(النسيج، الحلي، المعمار، المصنوعات والأدوات، الرسوم على الجدران والسقوف وبيض النعام...، إنجاز النقوش الصخرية والتماثيل...)، مما يدل على أن العلاقة البصرية واللمسية مع الأشياء والمحيط والكون لم تكن مجرد نتيجة للشرط "الاثنولوجي" بمعناه الضيق، بل انعكاسا لرؤية ورغبة في التعبير وتجسيد الصور وإضفاء الجمال على الوجود وعلى الأشياء والمواد والمحيط. وتتعزز هذه الدلالة إذا أضفنا بأن بعض الانتاجات اليدوية في الأوساط الأمازيغية، خصوصا النسيج والخزف والزربية، تحظى بتمييز حسب الأساليب والأشكال والرموز والألوان المرتبطة بالقبائل والأسر الصانعة، بل نجد بعض النساء يوقعن منسوجاتهن برموز وعلامات مما يفعم الصفة الشخصية والقيمة الإبداعية للأعمال.

التراث البصري

تتسم التشكيلية الأمازيغية، ونقصد هنا التعابير التراثية التي تجسدت في الإنتاجات النسيجية والطينية والمعدنية...، بطابعها البسيط الذي يعكس اقتصادا في المجهود ويحمل دلالات رمزية تمتد إلى مختلف الحوامل والأشكال الزخرفية والصيغ البصرية التي تميزها.

فالصناعات اليدوية في حد ذاتها، ومن خلال أشكال بنائها ومعالجتها المادية والتقنية، وقبل النظر إلى ما تحمله من أشكال ورموز دالة، تتميز بطابع البساطة وتوظيف المواد والخامات المحلية، حيث أن القيمة الثقافية لهذه

المصنوعات لا ترتبط فقط ببعدها الوظيفي والاستعمالات الاجتماعية التي تحيل عليها، بل ترتبط أيضا بما تعكسه من علاقة رمزية وحسية، تتمظهر من خلال قيمتها التشكيلية وكونها آثارا أرخت لعلاقات وتفاعلات دالة بين الإنسان ومحيطه ومواد الطبيعة.

نموذج لزربية أمازيغية

بقايا أنية فخارية

التجربة الصباغية المعاصرة

تعتبر التجربة التشكيلية المغربية فتية في شكلها المعاصر، حيث أن بداية التعبير الصباغي باستعمال الحامل والتقنيات الحديثة تعود إلى أوائل القرن العشرين، ولم تظهر الأشكال التنظيمية الأولى للممارسة إلا في منتصف القرن بعد تخرج بعض الفنانين من مدارس الفنون الجميلة الأوروبية، وعودتهم إلى المغرب لمحاولة التأسيس لممارسة تشكيلية معاصرة على المستويين التعبيري والتواصلي. وفي هذا السياق تندرج تجربة أحمد الشرقاوي الذي كان يحدوه حس هوياتي من خلال سعيه إلى توظيف التقنيات والوسائل الغربية مع إضفاء طابع الهوية الوطنية على إبداعه الصباغي، مما أفضى به إلى العودة إلى التراث البصري والخزانات الرمزية التي تزخر بها الثقافة المغربية، وتوظيفها في إطار حديث مما أسس لملامح مدرسة مغربية بأبعاد كونية.

عمل تشكيلي لفريد بلكاهية

وفي هذا السياق أيضا، تشكلت المجموعة التي تسمى في تاريخ التشكيل بالمغرب بمجموعة 65 أو مجموعة الدار البيضاء[1]، وتتكون بدورها من مجموعة من التشكيليين الذين تلقوا تكوينا معاصرا في الفنون الجميلة واجتمعوا حول مدرسة الفنون الجميلة بالدار البيضاء، فأعدوا برنامجا تكوينيا جديدا يتمحور حول البحث في التراث الإيقونوغرافي وإدماج الحرف الفنية والحوامل الصناعية التقليدية ضمن مسارات البحث والتكوين والممارسة التشكيلية. وفي هذا الإطار قاموا بمسح للعديد من المناطق خاصة بجبال الأطلس الكبير والأطلس المتوسط، بحثا وتوثيقا لمختلف أشكال وحوامل الصور والتعابير التشكيلية والآثار البصرية التي تميز التاريخ الثقافي المغربي، واعتمدوها في تأصيل التجربة الصباغية المعاصرة[2].

وتعتبر الحوامل الثقافية وأشكال التراث الأمازيغي الجزء الأساس من هذه الإنتاجات والتعابير التشكيلية القديمة، حيث يمتد تاريخها إلى ملايين السنين كالرسوم المنجزة على جدران المغارات البدائية، مرورا بالآثار المعمارية والصناعات التقليدية والخزف والزربية والرسم على بيض النعام والنقوش الصخرية.... هذه الحوامل البصرية تعبر عن ممارسات وتقاليد عتيقة وتعكس جانبا هاما من مقومات الثقافة المغربية وعمقها التاريخي واختلافها الرمزي.

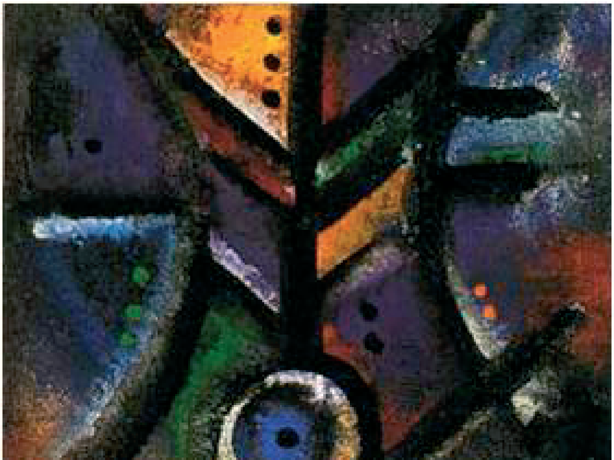
في سياق التجربة المعاصرة سأكتفي بالإشارة إلى تجربتين إحداهما مؤسسة والأخرى متممة عل مستوى البحث في هذا المسار.

---

[1] من بين التشكيليين الذين كونوا هذه المجموعة: بلكاهية والمليحي.

[2] اتضحت أبعاد هذا البحث في التراث التشكيلي المغربي من خلال البرنامج الذي اعتمد في التكوين بمدرسة الفنون الجميلة بالدارالبيضاء حيث أدمجت عدة نماذج من الصناعة التقليدية والأسناد البصرية التراثية كموضوعات للدراسة والإشتعال التشكيلي، ومنها الخزف وبعض الفنون الحرفية. كما تتجلى أبعاد هذا البحث في التجارب الصباغية الأولى لهؤلاء الممارسين حيث تتضح الاختيارات الهندسية والتبسيطية وتوظيف المواد والأصباغ المحلية، خاصة في أعمال بلكاهية والمليحي.

تجربة أحمد الشرقاوي[1]



لوحة لأحمد الشرقاوي

[1] ولد أحمد الشرقاوي بأبي الجعد سنة1934، وقضى طفولته بنواحي بني ملال بالأطلس المتوسط، ببلدة أمه التي توفيت وتركته صغيرا. وقد تشبع بالتراث البصري والرمزي الأمازيغي مما دفع به بعد تلقيه للتكوين في الفنون الجميلة بباريس، وأثناء الإحساس بجرح الهوية، إلى العودة إلى هذه الرموز وتوظيفها من رؤية صباغية حديثة. توفي الفنان مبكرا عن سن 33سنة وهو في أوج عطائه الإبداعي.

على مدى سنة1965 أنجز أحمد الشرقاوي مجموعة من الأعمال الصباغية بتقنية كواش على أسندة من قياس 24 /29سم، عنون كل منها ب"مرآة"[1]. من الجانب التقني والتشكيلي ما يميز هذه الأعمال هو حركية البناء والتركيب حول محور خطي وبين شكلين نصف دائريين يجسدان بنية أحد رموز الوشم الأمازيغي وحرف الزاي في تفيناغ[2]. وجاءت الأعمال في مرحلة دقيقة في تجربة الفنان، تميزت بتحول في الاختيار الكروماتيكي والمعالجة التقنية والضوئية لفضاء السند الصباغي.

أليس النظر في المرآة وتقديم مجموعة "مرايا" الصباغية، بحثا عن صورة الذات وهذا الكائن القابع خلف لهفات الوجود والإنبجاس الفني الخلاق؟

تأمل هذه "المرآة" وسترى أن هوية تنعقد، تلك التي تطفو من بين نسيج الرموز الناتئة بقيمها الصباغية والضوئية وإيراقها الدلالي والجمالي، لتحتفي بالأموات. إن رمزية الوشم والعلامات القابعة على تخوم الهامش، عندما تهاجر إلى السند الصباغي، فإن ما يتحرك في أثرها حسب، حسب عبد الكبير الخطيبي[3]، هو وجود الرغبة الدقيقة ونبضات الرمز الجسدي.

---

[1] الفن والجسد والصور، مرجع مذكور.

[2] تؤكد شهادات رفاق الفنان وأخته بأنه كان يستمد بعض العلامات والرموز والألوان التي يوظفها من الممارسين للفنون التقليدية خاصة من عائلته، وأنتج أعمالا تحاكي في نسيجها وبنيتها التشكيلية الحايك والنسيج المحلي بالمنطقة، بل أنه أطلق أسماء الأماكن الأمازيغية من الأطلس المتوسط على العديد من لوحاته ك"تمڭنونت".بل أنه أطلق على العديد من لوحاته أسماء الأمكنة ألأمازيغية من منطقة بني ملال والاطلس المتوسط، وانتج أعمالاا تحاكي في نسيجها وبنيتها التشسكيلية الحايك والنسيج المحلي بالمنطقة.

[3] A . Khatibi, *la peinture de Ahmed Cherkaoui*, éd.Shouf, Casablanca, 1976, p.48.

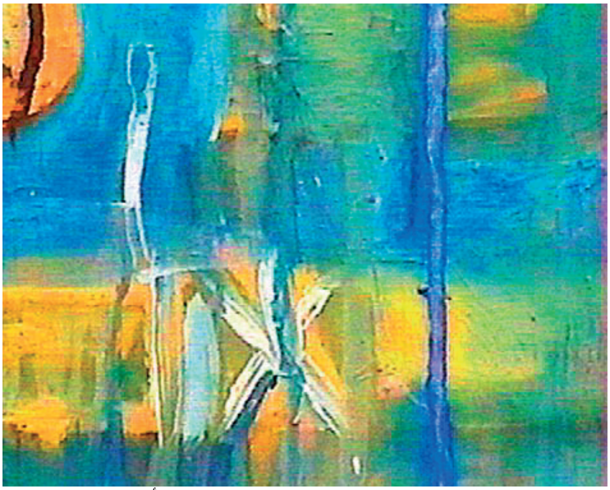
تجربة الحسين ميموني

Sud. Technique mixte sur toile 188*128 cm. 2002.

الحسين ميموني[1] الذي يشتغل تشكيليا وأستاذا للفنون التشكيلية بمدينة مونبوليي بفرنسا، يقترح علينا عملا يكشف عن بعد نظره الأركيولوجي، ذلك الذي يسائل المنابع وذكريات الطفولة وامتدادات الفضاء البصري بالمغرب. فانطلاقا من الإنتاج التشكيلي والتراث البصري الأمازيغي، خاصة مجالات المعمار والخزف والمصنوعات اليدوية، استطاع الفنان أن يغني تجربته الصباغية وأن يوظف مقوماتها الرمزية في إبداعات حديثة، اعتمادا عل حرية الحركة والمعالجة الصباغية، والسيولة وتوظيف الألوان الترابية التي تحيل على دلالات كروماتيكية ورمزية واضحة.

[1] ينظر النص النقدي الذي كتبته ونشر بكاتالوك معرض الفنان التشكيلي الحسين ميموني بأصيلا سنة 2003.

التجربة الصباغية لرشيد الحاحي
اشتغال على الشعر الأمازيغي وسؤال تجاور الإبداع



مقطع من لوحة لرشيد الحاحي حول شعر أزايكو

اشتغلت في إحدى معارضي الأخيرة[1] على ديوان "ئزمولن" للشاعر والمناضل الأمازيغي الكبير علي صدقي أزايكو، وقد حظي هذا المعرض بمواكبة نقدية للناقد التشكيلي إبراهيم الحيسن الذي حلل أبعاد هذا التزاوج الثقافي من خلال نص بعنوان "سرائر اللون والأثر"، وهو نص تقديمي للمعرض المذكور يبرز بعض عناصر التناول النقدي للتجربة التشكيلية الأمازيغية، ومما جاء فيه:

"تنطوي التجربة الصباغية للفنان رشيد الحاحي على حس تجريدي شديد التأثير على المستوى البصري، ذلك أنه يتجه نحو الإفصاح عن أسلوبية لونية شكلت بصمة خاصة أمست تلازم قماشاته وورقياته.

فلوحاته عموما، تتصل بحرارة المشاهدات والمعاينات وتظل موسومة بحيوية بصرية متولدة في الإيقاع وحركة الألوان وانصهارها مع بعضها البعض، مثلما تظل أيضا تعجّ بالعديد من أشكال الانسياب المتعرج، إلى جانب الإشتغال على الشفافيات والغوامق والتعارضات.

[1] معرض فردي بقاعة متحف التراث الأمازيغي بأكادير سنة 2007.

فالفنان رشيد بكل هذه التوظيفات التشكيلية يضعنا أمام أعمال تلوينية مبصومة بتكوينات طيفية تتفاعل بحركاتها المتصاعدة والنازلة على إيقاع إيماءات وترميزات أيقونية تقود العين، عين المتلقي، إلى اكتشاف ما هو مكنون في ثنايا اللون. من ثم، يصحّ القول كون الأعمال التلوينية التي ينفذها الفنان ظهرت أساسا لتقعّد لخطاب صباغي موسوم بالكثير من الحبور الذاتي المعلن على مستوى التكوين والبناء والمعالجة البصرية فوق السند.

ألوانه متدفقة، سائلة، مكبوبة ومصبوبة ولا تخطيط مسبق لها، غير أنها بالتأكيد مبنية على الفكرة.الفكرة التي تنشأ من خلال التراكمات المرئية التي حققتها العين. العين الباصرة التي تلتقط اللحظات المنفلتة والهاربة من كل سلطة أو رقابة.

وبقدر ما هي ألوان، هي أيضا نوع من التفكير الجمالي الذي يضعنا أما مشهد قزحي مكثف من الأصباغ المتصادمة والمتعاضدة في آن لترسم البناء الراسخ للوحة، والفنان هو وحده من يدرك عناصر ومفردات هذا البناء الممتد بين الفراغ والمساحة والكتل الملونة التي تستقي طرزها وأنماطها من الهامشي والمنسي واللامفكر فيه، وأيضا من المعمار التقليدي القديم بصدئه وتصدعاته المتنوعة التي ترسم "شيخوخته" وانتماءه الزمني. ولا شك أن الفنان بهذا الإدراك ينجح في تطويع المساحة لصالح اللون، ودراسة التفاصيل والتحولات البصرية لهذا الأخير فوق السند باعتماد الطاقة الكامنة في اللون، ولا شيء غير اللون مع الحرص على تجاوز بعده الوصفي وإعطائه مجالا أوسع للتعبير عن وظيفته البصرية والتعبيرية المفترضة.

وفضلا عن ذلك، يبني الفنان رشيد علاقة خاصة مع البقايا والآثار المرسومة والمبصومة على اللوحة، وذلك بالبحث في سرائرها عبر نهج تقنية تلوينية تدغم الألوان وتجعلها تظهر في مدونة تجريدية صافية تعكس الإطار المرجعي العام للوحات المعرض.

على المستوى التيماتي، اختار الفنان رشيد إثارة سؤال الهوية والاشتغال على الموروث الأدبي والجمالي الأمازيغي من خلال مقاربة المتخيّل الشعبي في أهم تمظهراته وإيحاءاته الرمزية. وكذلك من خلال الاحتفاء بالقصيدة

الأمازيغية وإعادة الاعتبار للمبدع الراحل علي صدقي أزايكو أحد رواد ومؤسسي الشعر الأمازيغي المعاصر.

فهذا الاحتفاء البصري والجمالي يتجسّد كثيرا في اللوحات المطبوعة بإدماج مقاطع شعرية منتقاة من ديوان إيزمولن إدماجا تشكيليا منفتحا ومتحرّرا دون تكلف كاليغرافي أو تزييني ومجرد من كل دلالة لغوية أو لهجية قد توجه أو تضيق مساحة القراءة عند المتلقي.

في عمق هذه اللوحات تظهر رموز وحروف وعلامات مصاغة بأسلوب تعبيري تصعب قراءته تحوّلت على إثره عناصر التعبير إلى مفردات تشكيلية متفاعلة داخل النسيج اللوني العام الذي يغطي السند. رفوف لونية وأخرى متباينة مشكلة من بعض الألوان الترابية والمغراة، إلى جانب رمدة فاتحة وبياض سادر مقابل أزرق نوراني وأصفر ساجي وأحمر ناري. غير ذلك من الألوان المتدفقة داخل فراغات المادة وفخاخها التي يوقعها الفنان بحركات خفيفة تمتد للفكر والجسد.

لوحات هذا المعرض تجربة صباغية أخرى قرّر الصديق والفنان رشيد الحاحي خوضها بحيوية وحماس وهو مدعوم بخبرة أخرى مهمة راكمها على مستوى المتابعات والكتابة في قضايا الفن وخطاب الصورة والثقافة الشعبية الأمازيغية العريقة والمتأصلة. المتميزة بكل تأكيد".

أفق تطوير البعد الأمازيغي للممارسة التشكيلية بالمغرب

يمكن تطوير الممارسة التشكيلية في إطار الثقافة الأمازيغية بالانطلاق من الاعتبارات التاريخية والجمالية المذكورة، حيث إمكانية افتراض مسارات تحديثية عبر :

- الإبداع في مجال الديزاين[1] والمعمار والصناعات بشكل يستوحي خصوصيات الرمزية والجمالية الأمازيغية في صور وتصاميم حديثة وخلاقة.

[1] يمكن العودة في هذا الصدد إلى العروض التي قدمناها بكل من الدورة التاسعة للجامعية الصيفية بأكادير، والتي كانت حول موضوع "الحضارة الأمازيغية"، ومهرجان الفضة بتزنيت سنة 2010.

- الإبداع في مجالات الصباغة والنحت والفوتوغرافيا. انطلاقا من وعي جمالي معاصر، متحرر ومنفتح على الكوني، وذلك بتجاوز هاجس إعادة الإنتاج التراثي بشكل جاف، مع إمكانيات توظيف المتخيل الرمزي والمتحف البصري والفضاء المادي والايحاء الجمالي لكن بأشكال خلاقة وحديثة.

إدراج التشكيل ضمن خريطة النهوض بالثقافة الأمازيغية، وجعله يستفيد، ممارسة ونقدا، من آليات المأسسة والدعم الذي تحظى به بقية الأجناس الإبداعية، كنشر الكتابات النقدية وتنظيم المعارض التشكيلية، وإحداث جائزة وطنية للإبداع والنقد التشكيلي ضمن جوائز الثقافة الأمازيغية التي يسهر عليها المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية.

- الكتابة حول التشكيل والمادة البصرية باللغة الأمازيغية، وإنتاج خطاب نقدي أمازيغي في المادة التشكيلية والبصرية عامة. مع التأكيد على الدور الذي يمكن أن يلعبه الكتاب والشعراء والسينمائيون ونقاد الأدب في الارتقاء بالممارسة التشكيلية، وذلك من خلال تتبع المعارض وتجارب الممارسين والمساهمة في الكتابة وإنتاج خطاب حولها وتقريبها من المتلقي، مما سيساهم في إغناء المصطلح واللغة الواصفة والنقدية في المجال التشكيلي.

السينما الأمازيغية
بين شرعية الوجود والبحث عن إثبات الذات

عمر بلخمار
جامعة محمد الخامس – الرباط

تستمد السينما الأمازيغية شرعيتها من كون الأمازيغية تشكل مكونا أساسيا ضمن مكونات الهوية الوطنية المغربية، وبذلك فإن الفيلم الأمازيغي مرآة ذات الأمازيغية، إضافة إلى كونه يخدم القضية الأمازيغية ويغني السينما المغربية التي تشكل مكونا من مكوناتها الأساسية. كما أن الفيلم الأمازيغي يلعب دورا مهما في التعريف بالثقافة الأمازيغية والمحافظة عليها والنهوض بها.

إن الحديث عن إثبات ذات السينما الأمازيغية يستدعي الإشارة إلى أن هناك فرقا بين البحث عن إثبات الذات الأمازيغية سينمائيا والبحث عن إثبات ذات السينما الأمازيغية، أو على الأصح، هناك فرق بين البحث عن إثبات الذات الأمازيغية بالأفلام، والبحث عن إثبات ذات الأفلام الأمازيغية (أفلام الفيديو والتلفزيون والسينما). في هذا السياق لا بد من التأكيد على جملة ملاحظات نوجزها في ما يلي:

الأمازيغية والسينما المغربية

لم تكن الأمازيغية والأمازيغ غائبين بصفة مطلقة في الأفلام المغربية الناطقة بالدارجة أوالعربية، بل كانا دائما بشكل أو بآخر حاضرين من خلال الفضاء أو الموضوع أو الحوار، ومن خلال العنصر البشري بوصفهم تقنيين أو فنانين في الإخراج أو التمثيل أو الموسيقى التصويرية، مثل محمد العبازي، والجيلالي فرحاتي وحسن غنجة ومصطفى الشعبي وعبد الله فركوس وعمر السيد وثورية العلوي وفاطمة بوبكدي والإخوان العكاف وغيرهم. كما توجد أفلام ناطقة كلها بالعربية وتتضمن بعض اللقطات باللغة الأمازيغية مثل "فوق الدار البيضاء الملائكة لا تحلق" لمحمد العسلي، وفيلم "وداعا أمهات " لمحمد إسماعيل و"سفر في الماضي" لحسن بنجلون. وتوجد أيضا أفلام مغربية ناطقة

بالعربية الدارجة ولكن مواضيعها مرتبطة بالإنسان الأمازيغي، مثل "العيون الجافة" لنرجس النجار و"الراكد" لياسمين قصاري و"أركانة" لحسن غنجة، وأفلام كانت ناطقة بالعربية الدارجة وتمت ترجمتها كليا إلى الأمازيغية بهدف التواصل مع الجمهور الأمازيغي الذي لا يفهم اللغة العربية.

إثبات الذات الأمازيغية بواسطة الأفلام

منذ بداية التسعينات من القرن الماضي ظهرت العديد من أفلام الفيديو الطويلة والقصيرة الناطقة باللغة الأمازيغية، والتي نقلت بأسلوب روائي أو روائي قريب من الوثائقي، أو وثائقي عبر مختلف المواضيع الاجتماعية وواقع حياة الأمازيغ بمختلف المناطق المغربية. ولعل أهم ما يميز هذه الأفلام طغيان الجانب التجاري والبساطة على المستويين الفني والتقني، وعلى مستوى طريقة السرد وطريقة تناول مواضيعها المحلية المتنوعة التي يتصارع فيها الخير ضد الشر، وتجمع بين ثنائيات الشر والخير، والعنف والحزن والفرح، والحب والكراهية، والرعب والشعوذة، والمعتقدات والتقاليد وغيرها من المواضيع المحلية. وقد تم فيها توظيف فنانين موسيقيين ومغنيين أمازيغيين في بعض هذه الأفلام التي كانت تنتج من طرف منتجين خواص يغامرون بأموالهم في مواجهة مشاكل التوزيع والقرصنة. يمكن القول بأن هذه الأفلام الأمازيغية جاءت لسد الفراغ الحاصل في الميدان السمعي البصري الناطق بالأمازيغية، ولخلق التواصل مع الجماهير الأمازيغية التي لا تفهم اللغة العربية وتعيش في مناطق مهمشة، وقد سبقت الإشارة من قبل إلى أفلام كانت ناطقة بالعربية الدارجة فتمت ترجمتها للتواصل مع الجمهور الأمازيغي الذي لا يفهم اللغة العربية، وهي مبادرة نبيلة وإيجابية. ويمكن التأكيد على أن هذه الأفلام تندرج، عن وعي أو دون وعي، ضمن مسلسل إثبات الذات الأمازيغية ككيان مغربي له وجود وخصوصيات.

البحث عن إثبات ذات السينما الأمازيغية

بعد مرحلة أفلام الفيديو الطويلة والقصيرة التي كان أصحابها ينتجونها بأموالهم الخاصة، ظهرت خلال الأربع سنوات الماضية أفلام أمازيغية طويلة، تلفزيونية وسينمائية، شارك البعض منها في مهرجانات وطنية ودولية، واستفاد البعض منها من دعم في الإنتاج من طرف بعض المؤسسات العمومية

مثل الشركة الوطنية للإذاعة والتلفزيون، والمركز السينمائي المغربي. وهي أفلام أكثر تطورا من الناحية التقنية والفنية مقارنة مع أفلام المرحلة الأولى (التسعينات). ويعتبر فيلم "تليلا" لمحمد مرنيش (2006) أول فيلم مغربي أمازيغي بكل ما في الكلمة من معنى (شريط 3 مم)، متبوعا في نفس السنة بفيلم "بوقساس بوتفوناست" لعبد الإله بدر، وعرضا في الدورة التاسعة (2007) للمهرجان الوطني للفيلم بطنجة في إطار المسابقة الرسمية. أما الفيلم الطويل الثاني فكان لمحمد مرنيش "تمازيرت أوفلا" الذي حصل على دعم (تسبيق عن المداخيل) من صندوق الدعم التابع للمركز السينمائي المغربي، وفيلم "يطو تيتريت" لمحمد العبازي وقد فازا على التوالي بجائزتي الموسيقى والصورة في الدورة العاشرة (2008) للمهرجان الوطني للفيلم. وتم بعد ذلك إنتاج أفلام أمازيغية طويلة أخرى مثل "سوينكم" لعبد الله فركوس و"إيروان" لإبراهيم تاسكي و"تنكيت" لعزيز أوسايح.

وتجدر الإشارة إلى أن الشركة الوطنية للإذاعة والتلفزة ساهمت إلى جانب وزارة الاتصال في إطار ما سمي "أندوستري فيلم" في إنتاج 15 فيلما سينمائيا تكلفت شركة نبيل عيوش بإنجازها. وأنتجت القناة الثانية بعض الأفلام الأمازيغية من بينها فيلم "الكابران احماد" لفاطمة بوبكدي، وفيلم "تيهيا" المستوحى من السيرة الذاتية للفنانة فاطمة تباعمرانت. كما أن القناة المغربية الأولى أنتجت بعض الأفلام التلفزيونية الأمازيغية من بينها فيلم "أكال" لمحمد مرنيش، وفيلم تلفزيوني آخر "إمزورن "، واشترت حقوق بث فيلم "إيموران" لعبد الله داري الذي تم تتويجه في مهرجان الإذاعة والتلفزيون بالقاهرة. وقد تميزت السنوات الأخيرة بإنتاج عدة أفلام أمازيغية قصيرة أنجزت من طرف مخرجين شباب واعدين وفازت بجوائز مهمة في مختلف المهرجانات الوطنية، وهي أفلام متميزة بنوعية مواضيعها وبكيفية تناولها وسردها.

مع بداية هذا التطور التدريجي الملموس على مستوى الإنتاج والمستوى التقني والفني للأفلام السينمائية الأمازيغية الطويلة والقصيرة، يمكن القول بأن السينما الأمازيغية انتقلت من مرحلة إثبات وجودها إلى مرحلة بداية البحث عن إثبات ذاتها بواسطة أفلام أكثر جودة من الناحية الفنية والتقنية وأكثر إقناعا بالنسبة للمشاهد الأمازيغي وغير الأمازيغي. وحتى يتعزز إثبات ذات السينما الأمازيغية على الصعيد الوطني والدولي نقترح مجموعة من التدابير العملية أبرزها:

- اكتشاف المواهب السينمائية الواعدة والتكوين في مختلف المهن السينمائية بمساعدة المؤسسات ذات الصلة بالموضوع، من بينها وزارة الاتصال، ووزارة الثقافة، والمركز السينمائي المغربي والمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، وغيرها. مع الإشارة إلى أن المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية سبق له أن نظم دورات تكوينية في كتابة السيناريو لفائدة السينمائيين الأمازيغيين.

- الانفتاح على سينمائيين مغاربة أو أجانب والتعامل معهم مهنيا لكي لا تظل السينما الأمازيغية من اختصاص السينمائيين الأمازيغيين فقط، والتعاون مع سينمائيين أمازيغيين ذوي التجربة والكفاءة من بلدان أخرى كالجزائر أو غيرها.

- تنويع مواضيع الأفلام الأمازيغية حتى لا تبقى منحصرة في المواضيع الاجتماعية المحلية والبسيطة.

- انفتاح الأفلام الأمازيغية على اللغة العربية أو على لغات أخرى (الترجمة المكتوبة أو الدوبلاج).

- دعم الإنتاج السينمائي الأمازيغي من طرف كل المؤسسات ذات الصلة بالقطاع السينمائي وبالقضية الأمازيغية.

- اهتمام كل وسائل الإعلام بالأفلام الأمازيغية والقيام بالدعاية لها، وخاصة القناة التلفزيونية الأمازيغية المرتقبة.

- العمل على توزيع الفيلم الأمازيغي بكيفية واسعة.

- إصدار الكتب حول السينما الأمازيغية، لأن الكتابة عنها تساهم هي أيضا في إثبات ذاتها.

- اهتمام النقاد بالأفلام الأمازيغية لمساعدتها على التطور.

- تنظيم ندوات وملتقيات ومهرجانات خاصة بالأفلام الأمازيغية على غرار مهرجاني ورزازات الذي وصل دورته الرابعة، وأكادير الذي وصل دورته الثالثة.

- المشاركة في مهرجانات أخرى أمازيغية وغير أمازيغية داخل المغرب وخارجه.

thématiques de la langue, de la culture, de la solidarité de la communauté ne franchissent pas l'espace privilégié de la **ruralité**. L'identité linguistique et culturelle semble indissociable de cette légitimation des origines, idée romantique du paradis perdu que restitue le romanesque à travers sa mise en fiction. C'est malheureusement encore bien souvent le cas dans nombre de récits contemporains écrits en amazighe.

Bibliographie

Compagnon A., *Le démon de la théorie*, Seuil, 1998.

Genette G., *Figures III*, Seuil, 1972.

Genette G., *Fiction et diction*, Seuil, 1991.

Mouhsine Kh., « Poétique du récit : de l'oralité à l'écriture, in *Littérature amazighe : oralité et écriture, spécificités et perspectives*, IRCAM, n° 4, 2004.

Mouhsine Kh., « Pour une approche des genres » in *Les types poétiques amazighes traditionnels*, IRCAM, 2009, pp. 25-34.

Ravoux-Rallo E., *Méthodes de critique littéraire*, Armand Colin, 1993.

Schaeffer J-M., *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Seuil, 1989.

Tadié J-Y., *La critique littéraire au XX^{ème} Siècle*, Presses Pocket, 1997.

l'autorité. Il se rend compte alors qu'il n'a été qu'un instrument et qu'on veut le réduire au rôle indigne de délateur.

Atteint dans sa dignité, Ssi Brahim va revenir vers ljmaɛt, se réconcilier avec sa langue et son identité qu'il a piétinées et ainsi réintégrer sa communauté.

Tout se joue donc au niveau des discours dans ce roman, il n'est pas indifférent que la fonction du personnage principal relève elle-même de l'exercice de la parole, mais sa parole est souvent contrainte et réactive, commandée par l'attitude ou la position des autres actants.

L'espace

L'autre dimension significative du roman est la fonction de l'espace et sa distribution. Aux trois types d'actants correspondent trois types d'espaces :

- La place du village *asays* : c'est l'agora de la communauté des villageois, lieu de rencontre et du lien social. Il est significatif que Lqayd, à la fin du roman veuille supprimer cet espace pour en éradiquer la fonction, il choisit cet endroit précis pour construire une école –alors que les terrains ne manquent pas -mais se heurte à la résistance des villageois qui dénoncent la manœuvre car l'objectif inavoué est de briser la communauté.

- La mosquée, timzgida, se situe en hauteur et domine le village, la hauteur et la verticalité symbolisent la considération dont doit jouir l'espace sacré

- L'espace occupé par Lqayd et Amɣar se situe loin du village, ils ne sont pas à proximité de la population à laquelle ils ne se mélangent pas, distanciation que tout pouvoir s'impose pour mieux dominer.

La distribution des espaces et la fonction symbolique attachée à chacun corroborent comme on le constate le système des personnages et la typologie des discours. On notera cependant que les valeurs et les enjeux de l'identité que met en scène le roman à travers les

aynna hlli ufan …ssfld iyyi a Ssi Brahim, ssn is ur rad sar tssunfut »[1] ; la forme du discours corrobore le statut actantiel.

C'est par sa forme que le discours du maire laisse le fqih coi ; après son départ, il se morfond et rage de n'avoir pas répondu plus fermement et sèchement à ces accusations injustes. Cette faillite de la parole est bien rendue dans le texte qui décrit alors l'état psychologique du personnage, sa colère, à travers une gestuelle expressive ; l'instance narratrice prend le relais décrivant le personnage et transposant son monologue intérieur.

Ainsi, parler sa langue, celle que l'on a en partage avec sa communauté devient lourd de conséquences, les représentants du Makhzen ont bien compris que cette complicité n'augurait de rien de bon. La pression exercée sur Ssi Brahim, la menace et la peur sont provisoirement payantes puisque immédiatement après cette entrevue, il reprend ses prêches en arabe, éloignant ljmaɛt et s'éloignant d'elle. Il semble donc avoir choisi son camp et devient désormais un des notables du lieu, fréquentant assidûment Amɣar et Lqayd. Comme pour marquer ce revirement, le narrateur donne une description détaillée de l'apparence du personnage soulignant son nouvel embonpoint, ses belles djellabas, etc.

Il semble heureux de cette ascension sociale, son nouveau statut s'accompagne d'un meilleur confort matériel, même la mosquée est refaite, rénovée alors que paradoxalement de moins en moins de villageois la fréquentent.

Mais la lune de miel ne perdure pas, un jour, Ssi Brahim reçoit une convocation administrative de Lqayd -qu'il considérait pourtant comme son ami- lui enjoignant de se présenter devant lui. Suite à des remous de la population, ce dernier l'accuse de ne pas maîtriser ses ouailles, il exige les noms des meneurs de la fronde, des fauteurs de troubles ; la réponse du Fqih arguant du fait que depuis qu'il a repris ses distances, il n'y avait plus vraiment de communication entre les villageois et lui, ne semble pas convaincre ce représentant de

[1] C'est toi qui leur a appris et les a habitués à dire n'importe quoi…Ecoute-moi Ssi Brahim, sache que tu n'auras plus la paix. p. 72-73.

Iṭṭu devient dès lors la mauvaise conscience de Ssi Brahim, cette vie exemplaire le laisse admiratif « tmqqur ilmma ɣ walln ns » ‘’ce qui la grandit à ses yeux’’. Ceci le ramène à la raison et au respect de ceux qu'il pensait distancer de loin, du fait de son savoir[1]. Ainsi lui apparut le caractère décalé de son discours, la distance où il tenait les autres se mesure à l'aulne de sa propre vanité et de son orgueil coupables.

Une autre voix féminine retentit au sein de la mosquée mais elle n'articule pas de discours, c'est une réaction thymique sous forme de youyou spontané, *taɣ°rit,* d'une jeune femme applaudissant symboliquement le nouveau sermon réparateur, car laudatif cette fois, de Ssi Brahim sur les femmes. Cette réaction insolite dans l'enceinte du lieu de culte est considérée comme un sacrilège, néanmoins elle laissera des traces profondes et prélude à un changement radical du Fqih. Cette voix le marque à jamais, elle est incarnée puisqu'à la fin du prêche, elle a un visage, celui d'une jeune beauté qui vient s'excuser de ce cri involontaire. Vers la fin du roman, cette voix se superpose à une autre qui a marqué le paradis de son enfance, celle de la mère, rappelant avec nostalgie au fqih, les années de bonheur.

Le discours de l'autorité

Il est incarné par l'Amɣar, première autorité locale, l'échange conversationnel entre les deux personnages occupe plusieurs pages, c'est dire son importance. Les interventions de l'Amɣar suivent une stratégie bien arrêtée, il commence par louer les efforts de Ssi Brahim, son interlocuteur, qui a su faire de la mosquée du village un véritable lieu de rencontre et un temple de la connaissance. Mais bien vite, le maire le rend responsable d'avoir libéré la parole de la population, car en l'instruisant dans sa langue, il lui a donné des instruments de combat contre l'autorité du Makhzen. Le reproche glisse alors vers l'accusation, celle de dresser les villageois contre l'autorité par ses prêches. Les actes de langage du discours du maire structurent cette gradation, ses dernières interventions sont de véritables accusations, injonctions et menaces à peine déguisées exprimées par des verbes affirmatifs et des impératifs : « kiyyin ad issmyarn i middn ad ttinin

[1] « yufa tt in tga amdya iddrn s tzzidra d tgariwin ns yudanin” p. 60.

constate une égalité des pôles, la crédibilité du personnage est consacrée par la légitimité de son discours et de sa position dans la communauté. Ses discours -directs ou rapportés- représentent l'un des niveaux axiologiques du roman, ils articulent les valeurs auxquelles adhère l'actant collectif, ljact ; il n'est pas étonnant que l'histoire du personnage soit ainsi élevée au rang de légende.

L'autre personnage auquel je m'arrêterai est féminin, Iṭṭu n Idbella, identifiée par son prénom et le nom de son clan familial, comme Azrur, elle se signale par ses prises de parole, c'est l'autre interlocutrice majeure de Ssi Brahim.

Depuis que le fqih s'adresse à ses ouailles dans leur langue, la mosquée connaît un afflux[1] de femmes sans précédent au point qu'il s'en inquiète et veut juguler ce mouvement, il prononce alors un prêche machiste[2] stigmatisant les travers des femmes pour décourager l'assistance féminine. Iṭṭu répare cet outrage par un contre discours qui invalide tous les arguments du Clerc et qui plus est, dénonce un prêche inique et offensant pour les femmes. Elle humilie son interlocuteur lorsqu'elle décline son identité et raconte le calvaire qu'elle a longtemps vécu et souffert : elle a assumé des années durant, le rôle de chef de famille, travaillant dur pour élever ses sept enfants et soigner pendant onze ans un mari paralysé à la suite d'une chute. Cette exemplification par le vécu fait de ses paroles un discours d'autorité contrebalançant tous les clichés rétrogrades du sermon.

La description que fait le narrateur de cette femme conforte cette image de chef de famille : elle n'a plus rien de féminin comme l'indique la comparaison suivante : *tga yat tmṭṭuḍt ad idusn, tifras ns rwasnt ti^urgaz*[3] ‘‘ c'est une femme solide, aux épaules larges comme celles d'un homme. Les méchantes langues l'ont surnommée le mari de son mari’’[4].

---

[1] « Lli d iffin f tmzgida s yan wamk iggutn, ur yufi mad asnt iskar » p.51.
[2] En voici un passage : « ur idrus ma mi tga tmɣart agʷri (préjudice), tbḍa gr aytmatn s ibadan, tg asar i^yrgazn aylliɣ n ffin d urwass, iskr sis iblis aylli s ur iẓḍaṛ a tt iskr ntta » pp. 51-52.
[3] P. 56.
[4] « Han daɣ argz n mhnd n cala » p. 56.

Les discours des villageois

Le personnage dénommé Azruz occupe un espace relativement important dans le roman, son histoire constitue un récit enchâssé dans le récit cadre du roman. C'est un personnage haut en couleur, très représentatif d'une génération, mais pas seulement ; de son vivant même, il nourrit toute une légende. Son père était un grand résistant, mort en combattant lors de la pénétration coloniale. Lui-même reprend le flambeau car déçu de voir que le sacrifice de la génération de son père n'ait pas amené la liberté et la prospérité. Ceci le positionne comme interlocuteur crédible face à Ssi Brahim dont il juge le prêche timoré. Ainsi lorsque le Fqih fait un sermon sur le vol, Azrur intervient et le corrige lui rappelant qu'il ne suffit pas de prévenir contre les petits larcins, mais qu'il faut dénoncer haut et fort la corruption des petits potentats locaux qui continuent d'usurper les biens d'autrui prolongeant ainsi les pratiques coloniales.

Quant à la légende d'Azrur, son récit est pris en charge cette fois par une voix anonyme plurielle comme pour l'éterniser. Les gens racontent encore la belle histoire d'amour de Azrur et de sa bien-aimée Tlaytmass, une jeune fille d'une extraordinaire beauté[1], fleur rare (tajjigt), on se remémore encore les noces mémorables des deux jeunes gens. Mais moins d'un an après, c'est le drame, Tlaytmas piquée par un scorpion meurt tragiquement, « les beaux jours ne durent pas » dira Azrur comme l'adage. Pour le village et la contrée, Azrur devient dès lors le symbole de l'amour tragique, *amdya* ; il incarne aussi la dignité, l'insoumission et la révolte contre toute forme d'injustice assumant à ses dépens sa devise : « L'homme ne peut être esclave dans son propre pays »[2]. Le destin s'est acharné contre lui mais les hommes aussi.

Ainsi, Azrur est un interlocuteur majeur du personnage central, dans les échanges conversationnels entre les deux personnages, on

[1] « Ar addrn is tga Tlaytmass yat trbit ur d is ka tẓil is akk tkks i wawal, mqqar iga amarg lli ssifn imarirn, ad yamu afulki ns! …ar ttinin tga Tlaytmass yat trbit imlluln, tiddi uɣanim d {wazzar iffin f iggi iɣariwn lli ittawi uzwu yawi t id…alln ns sin iglmamn (lacs) hdanin ufurn d ifatasn n twargiwin ! » pp. 35-36.

[2] Un autre épisode alimente la légende du personnage « skrn gi-s middn talasin » p.45 : insulté par le Caïd, Azrur lui administre une gifle légendaire.

choix paradoxaux le situent alternativement dans un camp puis dans l'autre, écartelé entre son intérêt propre et celui de la communauté.

Les personnages : dans ce roman de Akunad, il y a peu d'actions malgré le nombre de personnages en présence. Les personnages sont typés et constituent deux catégories opposées :

- D'un côté Lqayd et Amɣar : ils n'ont pas de nom spécifique, l'effacement de l'onomastique est significatif car ils sont caractérisés essentiellement par leur fonction administrative avec sa charge symbolique de pouvoir, d'autant qu'il sera exercé au niveau local de façon arbitraire et injuste

- De l'autre côté ljmaɛt, l'ensemble des villageois, communauté compacte et solidaire parlant d'une seule voix malgré leur nombre, partageant les mêmes valeurs, ayant la même revendication identitaire. Dans cette entité, des voix se détachent : ces personnages identifiés sont individualisés, ils ont un nom, une histoire, cette histoire individuelle a une relation organique avec l'histoire collective, l'histoire du lieu et au-delà, du pays. Hier, engagés dans la lutte contre le colonialisme et l'indépendance du pays, aujourd'hui ils résistent pour défendre leur identité culturelle, leur langue. Dans le lot, ces figures sont masculines et féminines.

- Entre les deux, le personnage principal, Ssi Brahim hésite entre les valeurs respectives des deux camps adverses, il tergiverse mais apprend à ses dépens que renier sa langue et son identité conduit à se renier et à voir sa dignité bafouée.

Le roman construit ainsi le **système des personnages** comme niveau significatif incontournable auquel fait pendant de façon symétrique **un système de discours**. Car si les actants de ce récit ne font pas grand-chose, -j'ai dit qu'il y avait peu d'actions dans le roman- par contre, ils parlent, la quantité de dialogues et de monologues intérieurs (récits de pensée du personnage principal) est frappante. J'en donnerai des exemples significatifs, de personnages masculins et féminins représentatifs.

est noir comme un ustensile noirci à la longue par le feu *zund udm n ufllun*, ténèbres inquiétantes qui font penser à un cimetière et à ses fantômes *ismḍal.*''[1]

De ce décor angoissant surgit un homme, un *il,* d'abord non identifié, qui brave les ténèbres auxquelles il semble habitué, elles ne l'empêchent pas de se repérer et d'atteindre la terrasse de la mosquée où se trouve la pièce qui lui sert de refuge -de retraite ?- et d'où il peut contempler le ciel et les étoiles. Le procès de nomination intervient bien après, quelques pages plus loin, le *il* reçoit nom et prénom Ssi Brahim Tacenyart[2], la particule qui précède le nom annonce son statut et sa fonction sociale, c'est un lettré, fqih[3] de son état fraîchement engagé par les *ayt Asul* pour exercer dans la mosquée de leur village. Très consciencieux, il passe beaucoup de temps à fignoler son prêche, soucieux et tourmenté par l'attitude de ses ouailles peu attentives à ses discours. Il essaie en vain de capter leur attention, jusqu'au jour où il eut l'ingénieuse idée de faire son prêche en amazighe, langue de ljmaɛt[4], depuis lors, la mosquée ne désemplit pas, elle devient l'espace de la connaissance pour tous, hommes et femmes.

Cette nouvelle situation inquiète les autorités administratives locales, elles accusent Ssi Brahim d'avoir favorisé la prise de conscience des gens et d'avoir libéré leur parole : middn ar ssflidn, ar sawaln, ar ak^{w} frn awal…kiyyi ad iggizn ar dar middn, ar sisn tsawalt awal nnsn, trit ad isfiwn[5]. Le roman relate les antagonismes nés de cette nouvelle situation et la crise ouverte entre les différents acteurs.

Le roman est structuré en chapitres, treize au total, ayant chacun un titre, ce découpage correspond au plan diégétique aux grandes articulations de l'histoire, les épisodes circonscrivent le parcours du personnage principal, sa gestion du conflit avec les parties antagonistes : les villageois et les autorités administratives, ses propres

---

[1] Les traductions du texte amazighe sont faites par nous.
[2] Tacenyart signifie balle (la balle qu'on tire).
[3] ṭṭalb en amazighe = clerc.
[4] Ljmaɛt : ensemble des personnes constituant la communauté du village.
[5] Les gens écoutent ; ils s'expriment et décryptent même le discours…c'est toi qui t'es mis à leur niveau, tu leur a parlé dans leur langue, tu veux les éclairer.

L'argumentaire évoque aussi une critique *neutre*, cette qualification ne me semble pas appropriée, il n'existe pas de critique neutre pour la simple raison que l'on ne peut faire abstraction de la personne du critique, de son capital culturel et cognitif, de son point de vue ; seule reste la prétention à l'objectivité, elle doit être fondée sur des critères scientifiques. Il s'agit probablement ici d'une méfiance à l'égard d'une critique intuitive approximative et non fondée.

A la lumière de ces préliminaires, je proposerai une lecture méthodique d'un roman récent de Mohammed AKUNAD, intitulé, *Tammargit d imik* (Au-delà du rêve)[1].

Comment lire et rendre compte d'un texte de littérature écrite amazighe, en l'occurrence ici, un roman -genre qui, il n'y a pas bien longtemps n'existait pas-, en dégager quelques significations et des aspects esthétiques où se jauge la littérarité du texte ?

Il s'agira d'abord de décider de la spécificité générique de l'œuvre, en clair, circonscrire les traits qui autorisent l'appartenance de ce texte à la catégorie roman ; ensuite, j'essaierai sur ce texte, une poétique du roman. Pour en traiter, je considérerai les paramètres suivants :

- la construction de l'histoire : c'est-à-dire l'articulation du contenu diégétique ;
- le niveau de l'énonciation narrative : comment l'histoire est racontée ;
-le traitement des personnages : leur caractérisation, leurs rôles et fonctions respectives ;
- la présence de l'espace en relation avec les événements et les personnages ;
- les discours : qui parle et comment ? Les dialogues, les discours rapportés et transposés ;
- le niveau de la narration : les points de vue et évaluation du narrateur.

L'histoire : c'est un paysage sombre voire noir que décrivent les premières lignes de l'incipit du roman Tawwargit d imik : ''le ciel

[1] que je traduis par *Au-delà du rêve*.

l'œuvre est lue et interprétée à partir des présupposés théorico-méthodologiques de la discipline retenue comme prisme de lecture.

Les approches formelles sont celles qui focalisent sur l'œuvre elle-même : sa structure interne, ses niveaux, son langage, sa dimension rhétorique etc. éléments qui varient en fonction du type générique de l'œuvre : poésie, théâtre, récit, essai…Les modèles dont elles s'inspirent étant le plus souvent des théories linguistiques utilisées pour la description des langues, du langage et du discours.

Les deux types d'approches ne sont pas pour autant exclusives : dire quelque chose d'une œuvre, c'est dire quelque chose de sa composition -en fonction du genre dont elle relève-, de sa langue et de son contenu.

L'autre exigence que l'on peut avoir pour construire une critique appropriée, c'est l'adéquation de toute approche aux spécificités génériques de l'œuvre mais aussi aux spécificités culturelles internes de la littérature considérée, en l'occurrence ici, les spécificités culturelles internes de la littérature amazighe car la connaissance de la critique ou Poétique comme discipline n'est bien entendu pas un but en soi. Elle doit plutôt servir à connaître et faire connaître ce patrimoine, ce qui suppose au préalable une connaissance encyclopédique du domaine, à savoir la littérature amazighe (son histoire, ses expressions, ses genres et leurs spécificités) ; c'est une condition préalable au déploiement de tout discours **sur** cette littérature, car le danger qui guette est l'application de modèles qui ne sont pas forcément adéquats à l'objet et ne peuvent par conséquent être ni opérationnels ni pertinents.

Autrement dit, il me semble que la construction d'une critique littéraire en amazighe exige la connaissance scientifique des deux champs : celui de la littérature dans ses différentes dimensions : historique, générique et esthétique, celui de la critique ou approches plurielles des textes comme discipline. Telles sont les conditions de l'émergence d'une critique scientifique à même de rendre compte des différentes dimensions des textes anciens ou contemporains, oraux ou écrits.

rencontre, à savoir, le rôle de l'université dans l'émergence d'une critique scientifique amazighe.

L'argumentaire qualifie la critique à construire d'***appropriée* .** Il se pose alors la question : *à quoi ?* Première réponse évidente : à son objet, c'est-à-dire la littérature, en l'occurrence ici, la littérature amazighe. Toute la question est de savoir si une littérature spécifique appelle une critique spécifique ou bien si l'on doit partir du postulat qu'il existe des universaux tant pour la littérature que pour la critique, point de vue que je privilégie.

Je tenterai de répondre implicitement à cette problématique à partir de réponses à deux questions : la critique pourquoi ? La critique comment ?

- Le but de toute critique littéraire est de faciliter la lecture des textes : aider à les comprendre, à en saisir diverses significations ; distinguer les œuvres ayant une valeur esthétique notable -voire notoire-. En ce sens, l'on pose la critique comme intermédiaire entre une œuvre et un public, elle a pour tâche d'éclairer, d'expliquer, d'interpréter et d'évaluer.

- Dans ce qui précède, j'ai sciemment parlé des deux champs dans l'absolu induisant ainsi l'universalité des notions quelles que soient la langue et la culture. C'est d'ailleurs une condition pour atteindre à l'objectivité si tant est que dans ce domaine le terme ait un sens dans l'absolu. J'entends par conditions d'objectivité de la critique littéraire, la crédibilité du discours critique. Une critique qui se veut crédible et opératoire doit faire état de ses présupposés théoriques et méthodologiques, déclinant ainsi les critères qui fondent son analyse et son jugement. Dans le champ de la critique comme discipline, on distinguera globalement deux types d'approches : **les approches interprétatives** et **les approches dites formelles**.

Les approches interprétatives sont celles qui s'appuient sur une autre discipline, une des composantes des Sciences humaines (Histoire, Philosophie, Psychologie, Psychanalyse, Sociologie…)

Lecture critique
Du roman amazighe contemporain

Khadija Mouhsine
Université Mohamed V – Agdal – Rabat

Je partirai de la formulation des problématiques posées par l'argumentaire de cette rencontre, à savoir :

- poser les jalons d'une critique appropriée conséquente, objective et neutre ;
- favoriser l'émergence d'une critique amazighe et
- soulever la question de l'élaboration d'un métalangage en amazighe dans le domaine.

Ma communication traitera d'abord de la critique d'un point de vue strictement théorique, et dans un second temps certains aspects abordés seront exemplifiés par la lecture d'un roman contemporain en amazighe ***Tawargit d imik*** de Mohamed AKUNAD[1].

Quelle critique ?

Traiter de la Critique dans l'absolu, c'est lui reconnaître une autonomie par rapport à son objet, c'est là un postulat de base important.

L'emploi du singulier est problématique et peut référer simplement au fait que la critique est un discours second ayant pour objet un des domaines de la création esthétique en général : art, littérature, cinéma, etc. Ce singulier a néanmoins pour conséquence -et avantage- de constituer la critique comme discipline, ce qui signifie en clair un champ de la connaissance ayant un objet, une histoire et se déclinant en approches théoriques et méthodologiques diverses. C'est un aspect très important en rapport étroit avec le second volet de cette

[1] Editions Bouregreg, 2002.

Références bibliographiques

Bezzazi, A., (1997) *« l-mhajya* : structure hiérarchique de contenu et énonciation » *in* M. Taïfi, (textes réunis par), *Voisinage. Mélanges en hommage à la mémoire de Kaddour Cadi*, Imp. Fédala.

Bezzazi, A., (1997) « La *tḥajit* (le conte) et son énonciation », in M. Costantini et I. Darrault-Harris (Textes réunis et présentés par), *Sémiotique, phénoménologie, discours*, L'Harmattan.

Bezzazi, A. (2003), « Corps et discours métissés dans la tradition orale de l'Orient marocain » in C. Fintz, (sous la direction de) *Le corps comme lieu de métissage*,L'Harmattan.

Bezzazi, A., (2010), « Notes à propos de la *tḥajit* (le conte) », *Asinag* N° 4, Rabat, IRCAM.

Coquet, J.-C. (1984), *Le discours et son sujet*, Klincksieck

Courtés, J., (1986), *Le conte populaire français. Poétique et mythologie*, PUF.

Greimas, A.-J., (1970), *Du sens*, Seuil.

Merolla D., (2006), *L'art de la narration amazighe*, Peeters.

des récits particuliers qui actualisent des rapports d'exclusion suivant une fonction non coordonnatrice, ne peut pas éviter le principe de coordination entre les attributs contradictoires : le conte, à ce moment, se situe à un niveau « conceptuel » où l'univers des valeurs prend forme dans une « structure hiérarchique de contenu »1. C'est en cela que cette lisibilité du conte amazighe semble proche du mythe comme univers sémiotique. D'un autre côté, le conte amazighe semble, au fond, s'arracher au regard analytique tant que son identification n'est pas (encore) soumise à la reconnaissance de ce qui n'est pas conte : l'ensemble des genres de la tradition orale amazighe (conte, fable, récit mythique, épopée, etc.) que le terme tḥajit désigne, n'arrange nullement la tâche de la critique. Peut-être faut-il mettre de l'ordre, selon une typologie, dans l'ensemble de l'héritage amazighe pour pouvoir, ensuite, réfléchir aux techniques les plus appropriées et les plus adéquates aux spécificités de la littérature amazighe, au sens large.

[1] A.J. Greimas, *Du sens*, Seuil, 1970, p. 187.

univers des contes à travers les variantes, même quand ces univers semblent se contredire, qui assurent cette vérité. Un des critères définitoires du conte amazighe vient d'être formulé.

L'on vient, aussi, de constater que le pardon semble fonctionner dans le conte comme une « révision » de la condamnation (ou l'inverse). Ni « la vérité » de l'un ni celle de l'autre ne sont à prendre dans l'absolu : cet aspect peut servir comme critère d'une éventuelle typologie des discours contiques, ce qui pourrait être utile à une éventuelle critique du conte amazighe. En tout cas, ce qui assure la « vérité » à l'univers des valeurs relatives à la paternité est le fait que cette vérité soit crue ou partagée par la communauté. La confrontation comparative entre deux discours contradictoires d'un univers géré par un même contenu thématique, engendre ceci : quand un discours idéologique, au sens large du terme, l'emporte face à un (d'autres) discours qui le côtoie(nt) mais sans effets à retenir manifestement sur la scène socioculturelles, il sera dit vrai à l'image de la norme qu'il impose et qui sera considérée comme « reflet du réel » pour que, socialement et culturellement, n'émerge aucun aspect de contradiction. Or, le conte se situe au-dessus de tout discours où tel univers de valeurs particulier est mis en garde au détriment d'un autre. C'est ici que réside le pouvoir du conte en tant que genre de la littérature amazighe.

En dehors de ce dernier point, il semble que deux discours cohabitent socialement en se manifestant selon un rapport de « concurrence » :

- si le pouvoir de l'un l'emporte sur celui de l'autre, au premier sera attribuée la vérité de son contenu et, parallèlement, le second perd toute prétention à cette vérité ;
- ce rapport se justifie par la fonction non coordonnatrice entre le premier et le second discours qui, justement, ne peuvent se confondre avec celui du conte proprement dit.

Conclusion

D'un côté, la lisibilité du conte amazighe - selon les caractéristiques qui viennent d'être énumérées - suppose ceci : l'étude

Quelques années plus tard, le père se retrouve par hasard dans le village de sa fille. Elle le reconnaît et demande à son mari de l'inviter. Elle se met à raconter sa propre histoire à son fils. Le père reconnaît sa fille et se met à pleurer de chagrin. Sa fille le rejoint et tous deux se mettent à pleurer. Le père embrasse tendrement sa fille.

Les deux cas présentent une ressemblance : une sanction selon deux cas. Dans l'un, le père est condamné (la terre l'a littéralement englouti) ; dans l'autre, le père bénéficie du pardon de sa fille. Pourtant, la reconstitution des données justifie cette comparaison :

- le père, aussi bien dans le premier cas que dans le second, est manipulé : dans un cas, par la marâtre ; dans l'autre, par l'esclave,
- dans les deux cas, par cette manipulation, le père assume dans le programme le rôle de « répudier, abandonner, rejeter… sa (ses) fille(s) »,

D'autres éléments peuvent être repris pour justifier cette comparaison qui devait, en principe, donner lieu à des contenus isotopes au niveau de la sanction, ce qui n'est pas le cas. La première variante actualise la condamnation du père au profit de la rupture du rapport parental père/fille, la seconde actualise le pardon au profit du rétablissement de ce même rapport, On dirait que les deux cas sont issus d'axiologies différentes. Conclusion hâtive car le contenu du conte à proprement parler ne se décide jamais sur la base d'une variante tant que d'autres variantes peuvent rendre compte de contenus d'évaluation qui s'écartent les uns des autres. Le contenu de la proposition dans p est Il vrai1, sera appréhendé par les effets de l'organisation de l'univers des valeurs suivant une relation de coordination entre attributs dont les isotopies sont contradictoires : condamnation du père VS non condamnation père. La question de vérité du contenu de la proposition n'est jamais celle d'un univers particulier d'une variante de conte2 ; ce sont les différences entre les

---

[1] voir Bezzazi A., (1997), « *l-mḥajya* : structure hiérarchique de contenu et énonciation » in M. Taïfi (Textes réunis par-), *Voisinage, Mélanges en hommage à K. Cadi*, Imp. de Fédala, pp. 301-318., pp. 174-181.
[2] Voir Maingueneau D., « Le tour ethnolinguistique de l'analyse du discours », *Langages*, N° 105, p. 118 : « (un) texte n'est accessible que rapporté à sa source légitimante ».

aucun critère objectif de choix, je propose d'interroger un conte1 dont le témoignage que je lui accorde est d'être l'un des plus connus chez les Aït-Snassen (en particulier, le long de la chaîne des montagnes : de Adrar en passant par Aït Moussi vers l'ouest, au-delà de Taforalt du côté de Tanout). Ce conte, selon une de ses variantes, nous apprend ceci :

Un père, manipulé par sa nouvelle épouse, abandonne ses sept filles (qui venaient de perdre leur mère) dans une forêt, et rentre chez lui. Quelques années plus tard, il devient si pauvre qu'il se trouve obligé de mendier, d'aller de village en village jusqu'au jour où le hasard le conduit au village où ses filles s'étaient installées… Elles avaient été retrouvées par sept frères, dont chacun a pris pour épouse une d'elles. Rien de spécial sauf l'arrivée du père dans ce village. La fille aînée reconnaît son père et demande à son mari de l'inviter à dîner… Le soir, elle se met à raconter une histoire (une tḥajit) à son fils : c'était sa propre histoire. Le père, attentif à ce qu'elle racontait, se reconnaît dans l'histoire et se met à s'enfoncer par terre. A la fin, il ne restait de lui sur la surface que les poils de sa barbe. Sa fille, à cet instant, se lève et lui dit : Va, que Dieu fasse que les poils de ta barbe soient de l'alfa qui pousse dans les déserts (autre version : Que les poils de ta barbe soient comme les nuages blancs qui couvrent les montagnes des Aït-Snassen).

Le père, comme le dit cet extrait, subit une sanction : il est condamné à l'image de son acte vis-à-vis de ses filles. Retenons cette sanction car une autre variante nous apprend ceci :

Un père prend pour vraie à propos de sa fille la prétention d'un esclave ; celui-ci lui dit : « Ta fille s'est écartée du droit chemin… ». Le père demande alors à son fils d'égorger sa sœur dans une forêt. Le fils, ne pouvant exécuter l'ordre de son père, explique à sa sœur qu'elle devait s'en aller. La sœur s'en va pour s'installer dans la forêt. Un homme la découvre et l'épouse. Un garçon est né de ce mariage.

---

[1] Voir Bezzazi A., (1997), « *l-mḥajya* : structure hiérarchique de contenu et énonciation » in M. Taïfi (textes réunis par-), *Voisinage. Mélanges en hommage à la mémoire de Kaddour Cadi*, Imp. Fédala, 1997, pp. 301-318.

compte de ce paramètre pour rendre utile ce patrimoine amazighe (le conte) en l'orientant vers ce qui devrait être, au service de l'intelligibilité des ressorts constitutifs des valeurs culturelles.

7. Le champ du conte amazighe est cet espace commun du conteur et des contés : la vertu de « l'œuvre », autant que la contribution qu'elle apporterait à la définition de ce genre, consiste à permettre de "faire corps" et à catalyser l'agrégation d'une communauté imaginaire, à déployer une poétique et une mythologie des contes1. Le champ du conte, ainsi reconfiguré, relèverait d'un espace fédérateur, concertant et communiel. Le champ du conte est significatif à cet égard : par l'incorporation imaginaire qu'ils font du conte, le conteur et les contés parviennent à fédérer en un corps collectif la communauté des auditeurs. C'est cette relation entre conte/conteur et communauté que la critique pourrait essayer d'interroger en impliquant les divers apports du conte au profit de la perception des contenus.

8. La diversité des contes valide l'orientation de la diversité des contenus culturels. Ceci permet de (re)connaître le conte à travers ses diverses formes et son rapport avec les grandes questions liées tant à l'éducation qu'aux supports linguistiques et sémantiques. De manière oblique, cette approche permettrait de voir comment les liens, au sein de la communauté, se tissent par le culturel construit, entre autres, par le conte. Ainsi, par exemple, l'effort créatif peut s'appuyer sur de simples interrogations qu'il s'agit de rendre visibles par des représentations et par l'acquisition des expériences de « contage » et de réception/compréhension/re-production du "compris". Même le peu de ces acquisitions auquel le conte nous fait accéder, sera d'un grand effet dans le processus de l'apprentissage.

Il me semble que ces éléments, bien que généraux, fonctionnent, de manière parallèle, comme repères valables quels que soient les angles d'analyse du conte amazighe. De manière arbitraire et sans

[1] Bezzazi A., (2003), « Corps et discours métissés dans la tradition orale de l'Orient marocain » in C. Fintz, (sous la direction de), *Le corps comme lieu de métissage*, L'Harmattan, pp. 70-71.

de proposer quelques pistes de réponse, est comment réunir les éléments les moins secondaires pour asseoir une approche possible de la question du contenu du conte amazighe. L'idéal serait que le menu soit abordable : l'objectif de cette approche, censé interroger les « avenues » de ce produit, devrait atteindre un certain niveau de description qui puisse rendre compte des niveaux responsables de la quête du sens1. Ainsi, il semble important de distinguer entre deux registres relevant de deux niveaux pour voir, ensuite, dans quelle mesure il est possible de les articuler pour proposer une vue d'ensemble de recherche sur les contenus du conte amazighe2.

4. Les angles d'analyse qui peuvent être développés, privilégient principalement la démarche comparative. Cette démarche offre des pistes capables de générer des impondérables au niveau des résultats. J. Courtés3, pour ce qui est du conte français, en a fait une agréable démonstration en utilisant les enseignements de Greimas et de Levi-Strauss. Cette démarche permet d'entrevoir des contenus différents, ce qui permet à l'analyse d'être sensible à ceci : il ne s'agit pas seulement de reconnaître les strates formelles du conte, mais de faire parler le conte qui devient, dès lors, un support capable d'engendrer un débat dans le cadre d'une sémiotique des cultures.

5. Ainsi, les représentations culturelles constituent un champ privilégié soumis aux outils d'analyse testés pour percevoir les procédés langagiers et les supports symboliques des univers des valeurs des contes. Ces procédés langagiers sont assurés par la circulation, à travers la comparaison, entre les variantes et l'identification des motifs : autant d'aspects qui constituent un véritable chantier de travail au service de la critique.

6. Cette critique, compte tenu de la spécificité de son objet et de son support, vise la formation culturelle des partenaires du conte, l'évolution du conte et sa valorisation comme réel produit littéraire. Et la critique, ici, visera la mise en place d'une activité continue dans le cadre d'un environnement culturel. Il est, donc, essentiel de tenir

---

[1] Voir D. Merolla (2006), *L'art de la narration amazighe*, Peeters, Paris-Louvain.
[2] Voir A. Bezzazi (2010), « Notes à propos de la *ṯhajit* (le conte) », *Asinag* N° 4.
[3] J. Courtés (1986), *Le conte populaire français : poétique et mythologie*, PUF.

Le récit cantique amazighe, éléments d'approche

Abdelkader Bezzazi
Université Mohamed Premier – Oujda

Prendre le conte amazighe comme objet d'étude, est souvent un prétexte pour interroger la façon dont les représentations collectives se mettent en place. Formé d'une « couverture figurative », il permet à la communauté d'aborder la complexité de ses « affaires » culturelles. Devant cette complexité, le choix de quelques éléments s'impose en espérant tendre vers une relative exhaustivité, sachant que l'objectif est de proposer, ici, quelques points qui me semblent importants avant de parler de la problématique de la critique (en rapport avec la création amazighe). J'indique les points en question, en rappelant qu'ils concernent le conte comme composante de la littérature amazighe :

1. un certain intérêt d'analyse accordé au conte amazigh, semble prendre de nouvelles orientations. Il ne s'agit plus de l'appréhender uniquement comme suite d'événements (ou succession d'états et de transformations), mais de l'étudier à travers les outils langagiers qu'il utilise. Porteur et générateur de valeurs socioculturelles, il est, aussi, un ensemble de représentations d'expériences. Comme référence à ces valeurs, il impose des techniques qui convoquent des opérations de lisibilité dont les résultats peuvent s'éloigner des événements des histories qu'il raconte.

2. L'on sait, aussi, que l'une des fonctions du conte amazighe est d'être une mémoire pour ces valeurs. Cette fonction en assure une autre : la création des liens générateurs du sentiment d'appartenance au groupe.

3. Cette entrée, largement partagée par les recherches dans ce domaine, est suffisamment « copieuse » pour provoquer un débat sur les spécificités du conte amazighe. La question inévitable, en tentant

qu'en 2ème année (semestre 3 et 4) laissant la place à d'autres modules plus demandés et les rentables sur le plan fonctionnel.

Pourrait-on, durant deux semestres, initier l'étudiant aux différentes formes littéraires de l'amazighe ? Pourrait-on le doter ne serait-ce que de certains outils élémentaires lui permettant d'évaluer et d'expliquer des textes littéraires ?!

3. Conclusion

Il est urgent de reconsidérer l'enseignement de la littérature amazighe dans le cadre de la filière, afin d'enrichir le savoir littéraire des étudiants et de les doter d'un savoir-faire critique, qui leur permettra d'approcher les textes avec des outils critiques modernes d'autant plus qu'une partie de ces étudiants se verra attribuer, dans les années à venir, la tâche d'enseigner l'amazighe et sa littérature au niveau des collèges et des lycées.

Il est aussi temps que les spécialistes s'attèlent à produire des ouvrages référentiels relatifs à la critique littéraire amazighe. Dans ce cadre, la mise en place d'un livre consacré à la terminologie critique amazighe serait le bienvenu.

L’acquisition d’une connaissance de la littérature à travers des séances de lecture. A cet effet, le manque de lecture de textes en tant que matière autonome (comme c’était le cas dans les départements de français) portant sur un ensemble d’œuvres littéraires que les étudiants seraient obligés de lire et qui feraient l’objet d’un examen annuel, constitue le premier et principal obstacle à l’acquisition d’une connaissance de la littérature. Une telle matière permettrait à l’étudiant d’acquérir une connaissance non seulement des textes poétiques, romanesques et autres, mais aussi de se familiariser avec des textes écrits.

L'enseignement de la littérature ne se contente donc pas de créer l'habitude de la lecture. Il est en outre un procédé d'orientation de la lecture, de sa transformation en activité critique ; d’où le deuxième point.

L’acquisition d’un savoir-faire critique de cette littérature à travers l’esquisse d'une méthode permettant l'acquisition d'une telle connaissance et son assimilation, grâce à des procédés et concepts empruntés aux sciences modernes et à leur méthodologie, en utilisant leurs systèmes théoriques et leurs outils opératoires, sans ignorer pour autant les caractéristiques linguistiques et socioculturelles du discours ou du phénomène enseigné. Comprendre les textes d’Azaykou, par exemple, nécessite non seulement la maîtrise des méthodes d’analyses mais aussi la connaissance du cadre socioculturel qui a inspiré de tels textes. La méthode, à elle seule, ne suffit pas pour approcher l’œuvre, encore faut-il qu’il y ait une vraie rencontre entre celle-ci et le critique.

Cependant, avec cette tendance généralisée au niveau des facultés de lettres à professionnaliser les licences, de tels objectifs seraient difficilement réalisables. En effet, la littérature ainsi que la critique littéraire se trouvent marginalisées. L’enseignement aujourd’hui cherche à développer des professionnels dotés d’un savoir-faire qui leur permettra une insertion plus au moins facile dans le tissu socioéconomique ; d’où les réajustements qu’ont connus les programmes de la filière amazighe cette année dans le cadre du programme d’urgence : le module « Littérature amazighe » n’y figure

Le deuxième problème est lié à la métalangue utilisée pour accéder au sens d'un texte. Les outils d'analyse émanant d'un cadre conceptuel occidental constituent un obstacle à la compréhension. L'étudiant, n'ayant aucune connaissance relative à certaines notions de base, rend l'interaction difficile ; ce qui oblige l'enseignant à définir à chaque fois les concepts les plus élémentaires. Or, le volume horaire consacré au module littérature rend la tâche très difficile. En effet, durant les six semestres (S1 – S6), seulement deux semestres (S3 - S4) sont consacrés au module Littérature. Est-ce suffisant pour l'enseignement de la littérature ?!

Pour acquérir une connaissance de la littérature et se doter d'un savoir-faire relatif au domaine de la critique littéraire, il est essentiel que l'étudiant connaisse les différents courants modernes qui ont sillonné l'histoire de la littérature, en l'occurrence les approches interprétatives (sémiotique, ...). Pour cela, il est fondamental de programmer, outre l'initiation à la littérature et aux genres littéraires amazighes, une matière consacrée aux courants littéraires modernes. Cette matière s'impose actuellement étant donné l'absence d'une métalangue amazighe propre à l'analyse du texte littéraire.

L'autre difficulté rencontrée concerne l'hétérogénéité du public, qui constitue d'ailleurs l'un des problèmes généraux auxquels sont confrontés les enseignants. Cependant, cette hétérogénéité dans la filière amazighe ne touche pas seulement le niveau des étudiants mais aussi la variation dialectale : le Tachelhit, le Tamazighte et cas rares le Tarifite.

Comment remédier alors à toutes ces difficultés ? De quelle manière faut-il mener des études littéraires amazighes à l'Université ? Il serait opportun de préciser les objectifs visés par de telles études.

2. Les objectifs de l'enseignement de la littérature amazighe

Les objectifs de l'enseignement du module « littérature amazighe » au sein de la filière pourraient être déclinés en deux points :

l'Oeuvre ouverte, était pour une approche textuelle plus ou moins libre, ouverte. La liberté critique peut opérer mais dans un cadre limité. Sur le plan académique, l'analyse d'un texte interpelle chez l'étudiant la connaissance d'un certain nombre de concepts de base liés au domaine de la critique. Il doit être au courant des différentes approches textuelles (sémiotique, analyse de discours, …) pour pouvoir éviter les sursauts subjectifs et tendre vers une analyse plausible.

L'enseignant quant à lui, imprégné d'une culture autre (française, arabe, …) retrouve dans sa mémoire réflexive, des grilles d'analyse qui l'engagent à être prudent dans l'approche de texte et à dégager les erreurs interprétatives de l'étudiant puisque l'interprétation en tant qu'assignation d'un sens à un discours a des limites et ne peut être faite de façon hasardeuse.

1. Enseignement de la critique amazighe : difficultés (méta) linguistiques

En classe, quand un dialogue est engagé avec l'étudiant pour approcher le texte, trois types de difficultés relatives au domaine linguistique font surface :

- Difficultés communicationnelles : la langue d'enseignement
- Difficultés terminologiques : la métalangue
- Difficultés des variations dialectales (hétérogénéité du public)

L'une des difficultés majeures auxquelles on est confronté est celle relative à la langue d'enseignement. En effet, la langue française constitue pour la majorité des étudiants un handicap. L'enseignant est amené à chaque fois à faire un travail de longue haleine (traduction de concepts) pour pouvoir expliquer un texte. Cette difficulté transparaît davantage lors de la production écrite des étudiants (examens de fin de module) par rapport à laquelle l'enseignant se voit obligé de faire un grand effort pour déchiffrer et comprendre les réponses. Cette perception du problème est d'ailleurs partagée par tous les professeurs dont le cours est dispensé en langue française.

Les différents genres composant la littérature orale sont jusqu'à présent mal définis. On a tendance à sous catégoriser des énoncés dans un genre précis alors qu'ils ne devraient normalement pas y figurer. A titre illustratif, les proverbes. Certains énoncés confectionnés dans Moustaoui[1] ne répondent pas à certains tests appliqués au proverbe tels le figement et la métaphoricité :

yinayr tmlak aynnar
Le mois de Janvier prédira l'année (agricole)

D'autres genres, la devinette par exemple, n'ont pas bénéficié de l'intérêt qu'ils méritent. La même remarque est à faire à propos des nouvelles formes comme le roman, la nouvelle et le théâtre. Ainsi, il est essentiel de dégager d'abord les caractéristiques définitionnelles de chaque genre pour pouvoir par la suite l'approcher et l'évaluer. On ne peut effectuer un travail d'analyse, de critique sur la littérature alors qu'on n'a pas une connaissance interne de cette littérature pour pouvoir y appliquer un discours évaluatif.

- Quelle approche critique pour le texte littéraire amazighe ?

L'approche d'un texte est un travail scientifique basé sur des règles et des principes précis empruntés à des modèles théoriques bien définis. Toute approche critique d'un texte nécessite la maîtrise d'outils formalisés (concepts opérationnels) sans lesquels toute analyse manquera de crédibilité. Toutefois, l'usage de ces modèles théoriques ne peut se faire de manière automatique : le lecteur (enseignant / étudiant), par une sorte d'engagement personnel, tentera de dépasser le cadre méthodologique pour accéder, à travers une appréciation esthétique, donc subjective, à la valeur réelle du texte ou de l'œuvre.

La subjectivité critique n'implique pas que l'on peut dire n'importe quoi d'un texte ou d'une œuvre. Il y a des limites de l'interprétation comme l'affirme U. Eco[2]. Lui qui au début, dans

[1] M. Moustaoui, 2005, *nnan willi zrinin, proverbes amazighes traduits.* Annajah Al-jadida, Casa.
[2] U. Eco, 1992, *Les limites de l'interprétation*, Grasset & Fasquelle, Paris.

Enseigner la critique littéraire amazighe, problèmes et méthodes

Mohamed Sguenfel
Université Ibn Zohr - Agadir

0. Introduction

Dans cette intervention je souhaiterais vous faire part de à partir de mes réflexions et mon expérience en tant qu'enseignant de la littérature amazighe au sein de la filière amazighe récemment instaurée à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines d'Agadir ; laquelle expérience m'a amené à m'interroger sur la nature de mon activité et les difficultés rencontrées.

Ma communication s'articule autour des trois questions suivantes :

- Quel contenu enseigner ?
- Avec quels moyens (quelle langue/métalangue)?
- Dans quel(s) objectif(s) ?

Le contenu à enseigner

Quand j'ai été interpellé, il y a deux ans, pour intervenir en tant qu'enseignant de la littérature amazighe, j'avais trouvé des difficultés à cerner mon champ d'action :

- Qu'est-ce qu'on entend par littérature amazighe ?

C'est un champ vaste à délimiter. Il comprend la littérature orale avec tous ses genres et la littérature écrite marquée par l'avènement de nouvelles formes, le roman et le théâtre entre autres.

- Quels sont les facteurs intellectuels, pédagogiques et socioculturels les plus indiqués pour que se développe une critique amazighe et pour qu'elle soit instaurée aux plans méthodologique et terminologique ?

Comité de coordination

Argumentaire

Depuis des décennies, la culture amazighe connaît le processus de passage à l'écrit, qui se manifeste à travers la réalisation de travaux de diverses natures, notamment depuis le début de l'institutionnalisation de l'amazighe en 2001. Des efforts ont été déployés pour assurer la codification de la langue, la normalisation de son orthographe, la réalisation de lexiques spécialisés, l'élaboration d'anthologies littéraires et de méthodes d'enseignement de l'amazighe, la transcription du corpus du patrimoine oral, l'approfondissement de la recherche sur l'histoire locale, la création littéraire, etc. Cette dynamique a ouvert de nouveaux horizons pour la création et la production qui se traduisent par un cumul sans précédent dans les domaines de la littérature, des arts et de la recherche scientifique. Un accompagnement critique s'impose afin que soient posés les jalons d'une critique appropriée, conséquente, objective et neutre.

La journée d'étude sur la critique et la création amazighe a pour visée de se pencher sur les questions et les problèmes d'ordre méthodologique et intellectuel afférents à la critique dans le vaste champ de la culture amazighe.

- Quelles sont les causes du piétinement de la critique dans le champ des études amazighes et quel est l'apport des prémisses fondatrices de la critique littéraire et artistique des époques antérieures ?

- Quelle est la relation entre la critique et l'enseignement ?

- Quel est le rôle de l'université dans l'émergence d'une critique amazighe ?

- Comment résoudre le problème de la terminologie et du métalangage ?

Sommaire

Mohamed Sguenfel

Enseigner la critique littéraire amazighe : problèmes et méthodes (p.7)

Abdelkader Bezzazi

Le récit cantique amazighe : éléments d'approche (p.13)

Khadija Mouhsine

Lecture critique du roman amazighe contemporain (p.21)

La création amazighe
et la problématique de la critique

(actes de la journée d'étude du 28 décembre 2009)

Coordination

Driss AZDOUD
Ahmed El MOUNADI

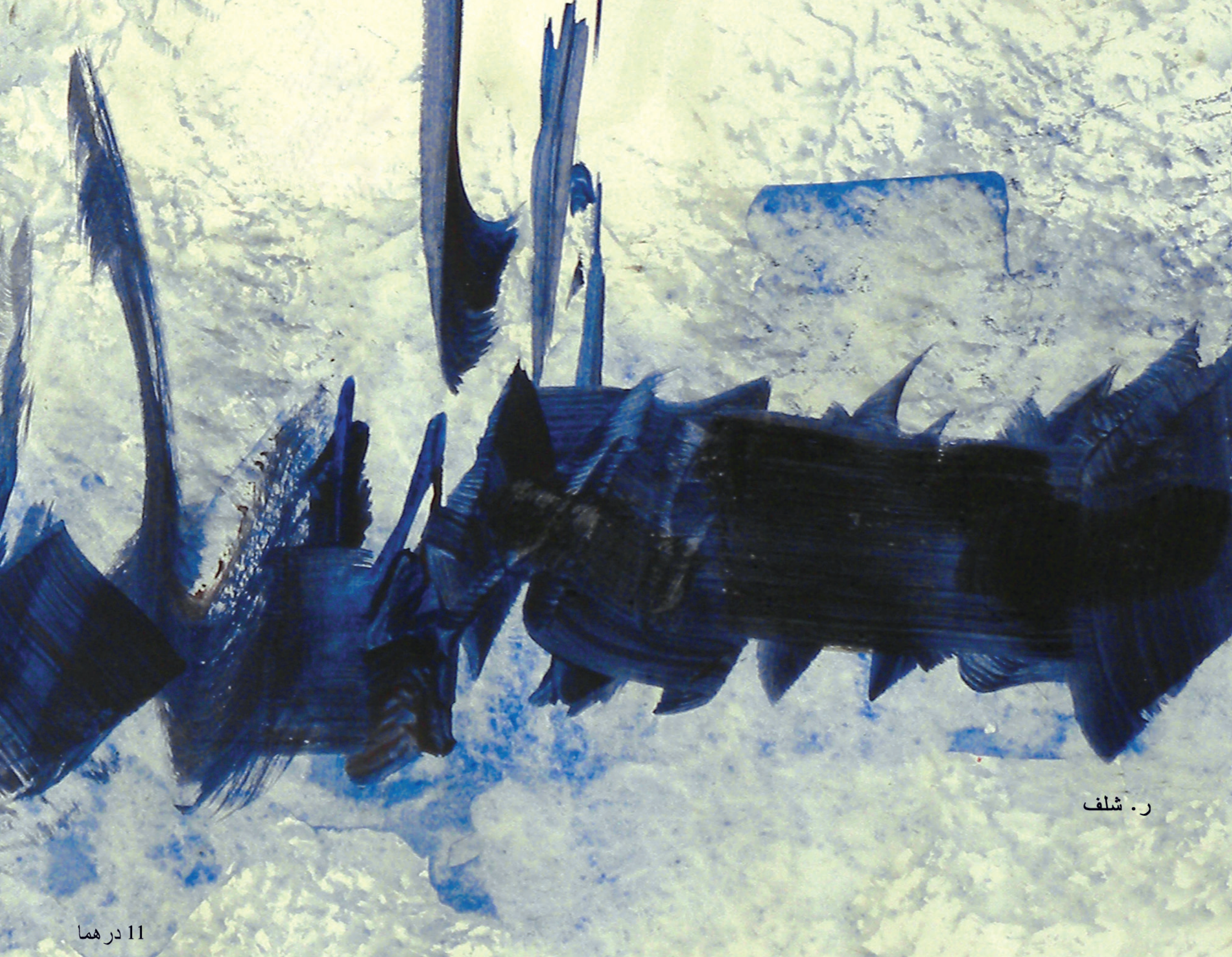
La création amazighe
et la problématique de la critique

تعيش الثقافة الأمازيغية منذ عقود ما يمكن نعته بـ "عصر تدوين" تدرجي، تطور بشكل وازن من خلال ما يتم إنجازه من أعمال جليلة على مستويات عديدة، خاصة منذ انطلاق مسلسل مأسسة الأمازيغية عام 2001. وقد فتحت هذه الدينامية المتعددة المستويات والأبعاد آفاقا جديدة للابتكار والإبداع، وخلقت مجالات عديدة للإنتاج والعمل، مما جعلنا أمام تراكم كمي هام وغير مسبوق من الأعمال في حقول الآداب والفنون الأمازيغية والبحث العلمي.

وإزاء هذا التراكم الكمي والكيفي، فقد بات ألأمر يقتضي مواكبة نقدية حثيثة تمكن من تحقيق النقلة النوعية المطلوبة، وتفتتح مرحلة النقد المناسب المتسم بالموضوعية والتجرد ويتوخى العلمية، ويتوق إلى المأسسة الأكاديمية.

Depuis des décennies, la culture amazighe connaît le processus de passage à l’écrit, qui se manifeste à travers la réalisation de travaux de diverses natures, notamment depuis le début de l’institutionnalisation de l’amazighe en 2001. Cette dynamique a ouvert de nouveaux horizons pour la création et la production qui se traduisent par un cumul sans précédent dans les domaines de la littérature, des arts et de la recherche scientifique.

Un accompagnement critique s’impose afin que soient posés les jalons d’une critique appropriée, conséquente et objective.



ر. شلف

11 درهما